

**MEISTERWERKE VI**

EMIL NOLDE  
MAX ERNST  
ALEXANDER CALDER  
SAM FRANCIS  
ERICH HECKEL  
ALEX VON JAWLENSKY  
WIFREDO LAM  
OSKAR SCHLEMMER  
MAX LIEBERMANN  
OTTO MUELLER  
MAX PECHSTEIN

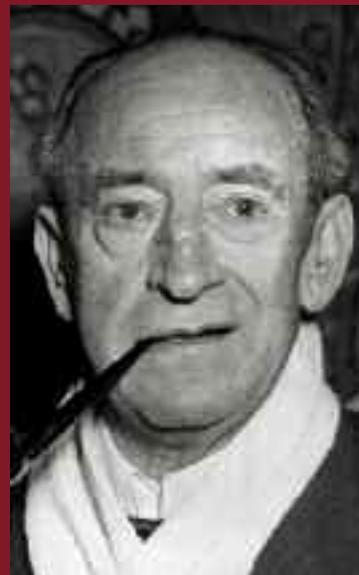
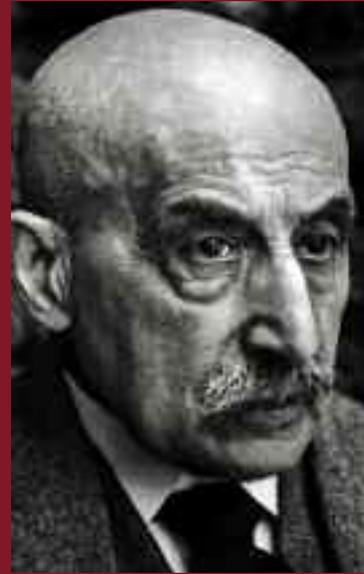
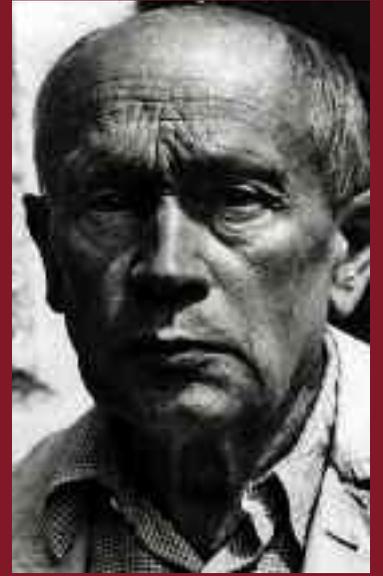
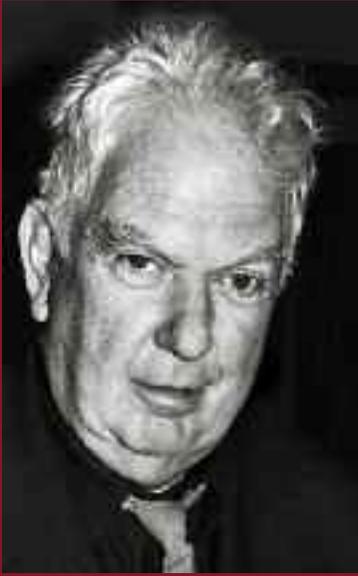
**GALERIE THOMAS**







# **MEISTERWERKE VI**



**MEISTERWERKE VI**

**GALERIE THOMAS**

# INHALT

## **ALEXANDER CALDER**

OHNE TITEL 1966 6

## **MAX ERNST**

LES PEUPLIERS 1939 18

## **SAM FRANCIS**

OHNE TITEL 1964/1965 28

## **ERICH HECKEL**

ZIEGELEI 1908 UND HÄUSER BEI ROM 1909 38

PARK VON DILBORN 1914 50

## **ALEXEJ VON JAWLENSKY**

FRAUENKOPF ca. 1913 58

ABSTRAKTER KOPF: MORGENLICHT ca. 1920 66

**WIFREDO LAM**

OHNE TITEL 1966

76

**MAX LIEBERMANN**

DER NUTZGARTEN IN WANNSEE ... 1917

86

**OTTO MUELLER**

ZWEI MÄDCHENAKTE ... 1918/20

96

**EMIL NOLDE**

HERBSTMEER XII ... 1910

106

**MAX PECHSTEIN**

GROSSE MÜHLENGRABENBRÜCKE 1922

116

**OSKAR SCHLEMMER**

ZWEI KÖPFE UND ZWEI AKTE, SILBERFRIES IV 1931 126





# OHNE TITEL 1966

ALEXANDER CALDER

Metall und Draht, bemalt  
1966  
38,1 x 111,7 x 111,7 cm  
monogrammiert und datiert  
auf dem größten roten Element

Provenienz  
Galerie Maeght, Paris  
Galerie Marconi, Mailand (1979)  
Privatsammlung (1979 von obigem erworben)  
Privatsammlung, USA (seit 2013)

Das Werk ist im Archiv der  
Calder Foundation,  
New York, unter der Nummer  
A25784 registriert.



# OHNE TITEL 1966

ALEXANDER CALDER

„Für die meisten Menschen, die ein Mobile betrachten, ist es nicht mehr als eine Reihe flacher Objekte, die sich bewegen. Für einige wenige kann es aber Poesie sein.“

Alexander Calder

In den 1960er Jahren, in deren Mitte das hier in Rede stehende unbetitelte Mobile entstanden ist, konzentrierte sich Alexander Calder auf die Aufträge für den Aussenraum oder öffentliche Innenräume, also auf Monumentalskulpturen, zumeist Stabiles, aber auch großformatige Mobiles, die er in den dreißiger Jahren als künstlerische Form erfunden hatte. Hinzu kamen Arbeiten für das Theater und damit ein Rückverweis auf die Ursprünge seiner kinetischen Kunst.

Mit dem seit 1926 entwickelten *Cirque* Calder erforschte Calder nicht nur die Möglichkeiten der Drahtskulptur, sondern widmete sich auch dem von ihm geliebten Motiv des Zirkus. Durch die Vorführungen

des *Cirque* wurde Calder zugleich zwar noch nicht zu einem Exponenten der kinetischen Kunst im Sinne des Wortes, aber zu einem Vertreter einer performativen Kunst, die den Zuschauer mehr oder weniger mit einbezog. Er bewegte sich damit zwischen den Welten des Theaters und des mechanischen Spielzeugs, das er gleichzeitig in großen Zahlen entwarf und auch selbst produzierte. Beide Elemente sind konstitutiv für das Verständnis seiner genuinen Erfindung des Mobiles.

Schon damals bewegte sich Calder in den Kreisen der Pariser Avantgarde und führte seinen Zirkus aus Drahtskulpturen einem illustren Künstler- und Literatenpublikum vor. 1930 gehörten dazu auch Künstler wie Joan Miró und Fernand Léger – die lebenslange Freunde Calders bleiben sollten – oder auch Piet Mondrian und Theo van Doesburg. In diesem Jahr verlegte Calder die Einladung an Theo van Doesburg zu einer Vorführung des *Cirque* um einen Tag, um ein



Aufeinandertreffen mit Piet Mondrian zu vermeiden – die beiden Hauptvertreter von 'De Stijl' lagen zwischenzeitlich über ihr Verständnis der abstrakten Kunst im Streit.

Für Calder und die Entwicklung seiner zukünftigen Mobile-Skulpturen waren die Begegnungen mit den beiden höchst fruchtbar. In die Calder-Literatur eingegangen ist Calder's Besuch in Mondrians Atelier im selben Jahr. Er selbst erzählt die Geschichte so: „Es war ein sehr aufregender Raum. Das Licht kam von links und rechts, und auf der massiven Wand zwischen den Fenstern waren farbig bemalte Kartonrechtecke als versuchsweise Entwürfe angeheftet. ... Ich schlug Mondrian vor, dass es vielleicht witzig wäre, wenn sich diese Rechtecke hin und her bewegten. Und er sagte mit sehr ernster Miene: 'Nein, das ist nicht notwendig. Meine Malerei ist schon sehr schnell.' Dieser eine Besuch versetzte mir einen Schock, der alles auslöste. Obwohl ich das Wort

'modern' vorher schon gehört hatte, hatte ich keine bewußte Kenntnis und kein Gefühl für den Begriff 'abstrakt'. Nun also, im Alter von 32 Jahren, wollte ich abstrakt malen und arbeiten. Und für etwa zwei Wochen malte ich sehr bescheidene Abstraktionen. Danach wandte ich mich dem plastischen Arbeiten zu, das abstrakt blieb.“<sup>1</sup>

Ein offenbar tieferes Verständnis in der künstlerischen Auffassung gab es aber wohl zwischen Calder und van Doesburg. Noch 1966 – im Entstehungsjahr unseres hier interessierenden Mobiles – beschrieb Calder seine Erinnerung an van Doesburgs Besuch nach den beiden Aufführungen des Zirkus sehr aufschlußreich: „Von Doesburg bekam ich mehr Reaktion als von der ganzen Truppe am Abend vorher.“<sup>2</sup>

Stärker als der vielbeschworene Einfluß des Neo-Plastizismus Mondrians und Calder's Erweckungserlebnis zur Abstraktion in Mondrians Atelier scheint

Alexander Calder  
Calder's Circus  
1926-1931  
Whitney Museum of  
American Art

<sup>1</sup> Calder 1966, zit. nach Achim Borchardt-Hume (Hrsg.). Alexander Calder – Performing Sculpture. New Haven 2015, S. 218.

<sup>2</sup> Calder 1966, zit. nach Achim Borchardt-Hume (Hrsg.). Alexander Calder – Performing Sculpture. New Haven 2015, S. 218.

also das theoretische Verständnis von Theo van Doesburgs Elementarismus. Seine dynamischen Kontra-Kompositionen reflektieren recht genau, was Calder etwas später in seinen Mobiles zu erreichen suchte. Wenngleich van Doesburgs Überlegungen zur reinen konkreten Kunst jenseits der Abstraktion von der Natur auf den ersten Blick zu streng scheinen, um Calders Skulpturen beschreiben zu dürfen, so sind sie letztlich doch genau das: konkrete Objekte. Van Doesburg beschreibt dieses Fortschreiten von der Abstraktion zur Konkretion in genau demselben Jahr 1930, in dem Calder seine Offenbarung mit der Abstraktion hatte: „Auf der Suche nach Reinheit waren die Künstler gezwungen, die natürlichen Formen, die die bildnerischen Elemente verdeckten, zu abstrahieren, die Naturformen zu zerstören und sie durch Kunstformen zu ersetzen. Heute ist die Idee der Kunstform ebenso überholt wie die der Naturform. Mit unserer Konstruktion der geistigen Form hebt die Epoche der reinen Malerei an. Sie ist die Konkretisierung des schöpferischen Geistes.“<sup>3</sup>

Hier sind alle theoretischen und künstlerischen Bestrebungen der Avantgarde der 1920er Jahre zusammengefaßt, in denen sich Calders kreative Entwicklung vollzog: seine Vorläufer und Zeitgenossen, die den Weg der kinetischen Kunst ebneten, also die Konstruktivisten, Duchamp, Moholy-Nagy und auch Mondrian ebenso wie die schon früher in der Malerei und Skulptur virulenten Überlegungen zu einer nichtmimetischen, simultanen – also den Zeitablauf einbeziehenden, die vierte Dimension emulierenden Kunst –, auch synästhetischen und eben abstrakten, ungegenständlichen Kunst.

Dass die mit ihm bekannten Künstler Calders Bedeutung für die Entwicklung der Skulptur erkannt haben, die ihn zum Begründer aller kinetischer Kunst der Nachkriegskunst machte, deutet sich in dem besonderen Adel der Taufpatenschaft für die Bezeichnungen seiner Werke an. Nachdem Marcel Duchamp die ersten beweglichen Skulpturen Calders spontan 'Mobiles' genannt hatte, fand Jean Arp ein Jahr später, wenn auch eher als sarkastischem Kommentar auf Duchamps Wortschöpfung, die Bezeichnung 'Stabiles' für die unbeweglichen Skulpturen des Amerikaners.

Das Mobile wurde zum unverwechselbaren Kennzeichen von Calders Kunst, und in den folgenden dreißig Jahren führte er diese Erfindung zu immer neuen Variationen und Wendungen. Waren die

frühen Mobiles gelegentlich noch ikonographisch lesbar – etwa in den des öfteren auftretenden Fischformen – verloren Calders Skulpturen in der Folge jede figürliche Konnotation. In der Beschreibung seiner Mobiles herrschen dennoch in der Regel Assoziationen an natürliche Phänomene vor: Blätter, Vögel, Federn, Blüten und dergleichen mehr. Dabei wird gerne übersehen, dass es sich bei den Mobiles um durchaus komplexe, mathematisch berechnete, ganz und gar abstrakte Objekte handelt. Das schließt nicht aus, dass sich ihre Poesie, wie Calder selbst meint, über solche lyrischen Analogien entfaltet, erfaßt aber nicht den Kern ihrer künstlerischen Bedeutung.

Der eigentliche Bezug zur Natur liegt nicht in diesen irdischen Analogien, sondern in der unbegreifbaren Physik des Kosmos. Calder kam unzweifelhaft mit den von van Doesburg und anderen im Gefolge der Überlegungen Malewitschs aufgestellten Theorien der Raum-Zeit und der vierten Dimension – ganz im Geiste der Begeisterung der zwanziger Jahre für die moderne Physik und die Relativitätstheorie – in Berührung. Nicht nur Theo van Doesburg befaßte sich damit im näheren Umkreis Calders intensiv, auch Edgar Varese, ebenfalls in Calders engerem Zirkel in Paris, stand diesen Gedanken nahe.<sup>4</sup> Calder hat diesen Vergleich zu seinen Mobiles 1932 in Worte gefaßt:

„Aus Körpern, Bewegung, Räumen, die von dem großen Raum begrenzt werden, dem Universum. Aus verschiedenen Massen, leicht, schwer, mittel – durch verschiedene Größen oder Farben gekennzeichnet – eine richtungsgebende Linie – Vektoren die Geschwindigkeit, Schnelligkeit, Beschleunigungen, Kräfte usw. darstellen ... – diese Richtungen erzeugen zwischen ihnen bedeutungsvolle Winkel, und Ausrichtungen, und zusammen definieren sie eine große Schlußfolgerung – oder mehrere.

Räume, Körper, hervorgerufen durch die kleinsten Mittel im Kontrast zu ihrer Masse, oder sogar von ihnen eingeschlossen, oder entgegengesetzt, von Vektoren durchstoßen, von Geschwindigkeiten gekreuzt.

Nichts von alldem ist unbeweglich.

Jedes Element ist in seinen Beziehungen zu den anderen Elementen in seinem Universum in der Lage, sich zu bewegen, sich zu drehen, zu vibrieren, zu kommen und zu gehen.“<sup>5</sup>

Knapp zwanzig Jahre später formuliert er diese Analogie noch konkreter:

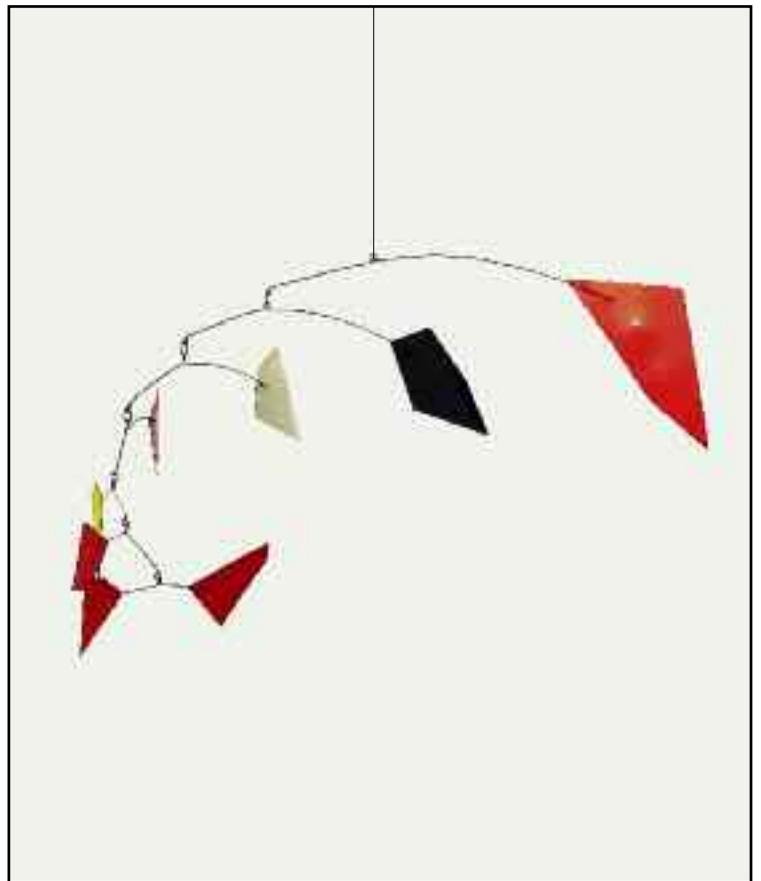
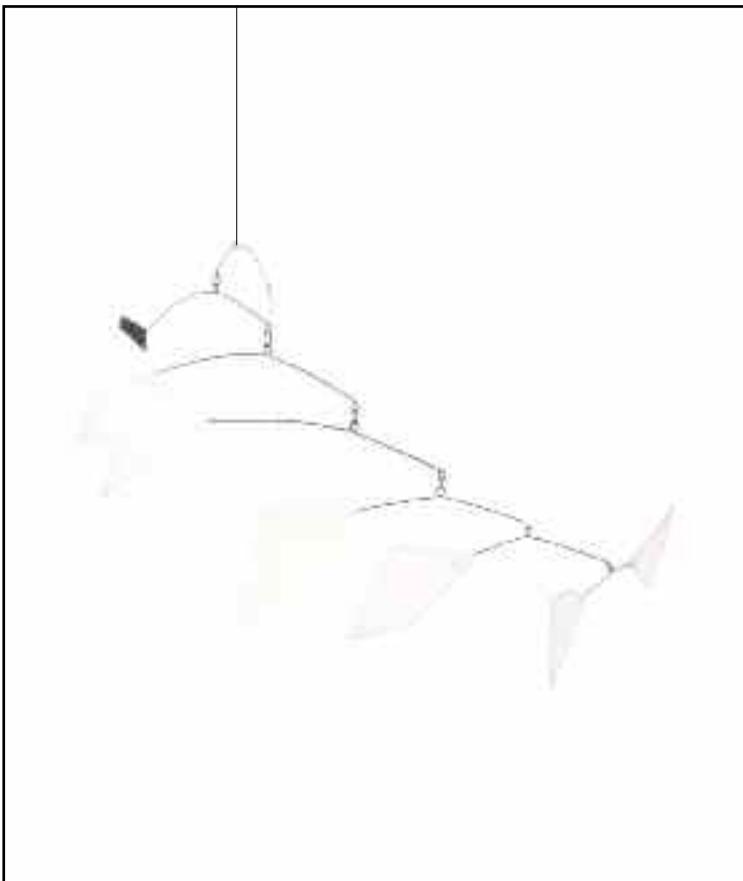
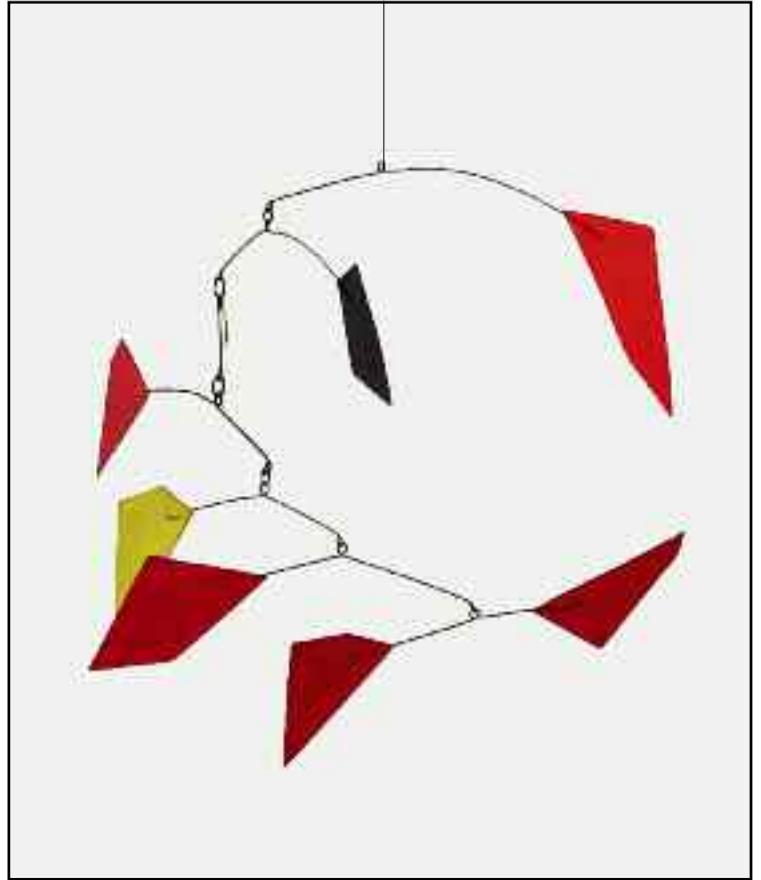
„Ich glaube, dass zu dieser Zeit, und seitdem praktisch

<sup>3</sup> Theo van Doesburg, *Commentaires sur la base de la peinture concrète*, in: *Art Concret* 1, Paris 1930, S. 1 – 4 zit n. Charles Harrison, Paul Wood (Hrsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Bd. 1, Ostfildern-Ruit 1998, S. 442.

<sup>4</sup> Vgl. ausführlich zu dieser Fragestellung Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton 1983.

<sup>5</sup> Alexander Calder. *Comment réaliser l'art?*. In: *Abstraction-Création, Art Non Figuratif*, Nr. 1 (1932), S. 6.





immer, das System des Universums oder ein Teil davon der meiner Arbeit zugrundeliegende Formensinn gewesen ist. Denn das ist ein ziemlich großes Modell als Vorlage für die eigene Arbeit. Was ich meine, ist die Vorstellung von frei im Raum schwebenden Körpern, die verschiedene Größen und Dichten haben, vielleicht auch verschiedene Farben und Stimmungen, und die von einem gasartigen Hauch umgeben sind. Manche befinden sich in Ruhe, während andere sich in besonderer Weise bewegen – das scheint mir die ideale Quelle der Form zu sein.“<sup>6</sup>

Damit ist sehr genau beschrieben, dass Calder in seinen Mobiles eine vierdimensionale Kunst sieht, die Farben, Formen, Raum, Zeit und Bewegung in immer wieder neuen Konstellationen zusammenbringt, auf der Grundlage der Komposition (und man ist versucht zu sagen, des Arrangements) des Künstlers. Auch die Bewegung sieht Calder als Kompositionsaufgabe: „So wie man Farben und Formen komponieren kann, kann man auch Bewegungen komponieren.“ Und wiewenig die tatsächlichen, mannigfachen Bewegungsmöglichkeiten von unvorhersehbaren äußeren Bedingungen beeinflusst werden und demnach kontingent sind, so folgen sie doch den vom Künstler bestimmten Gesetzen durch Kombination, Größe, Farbe, Gewicht, Ausponderation usw. dieser mehr oder weniger komplexen Gebilde.

Im Lauf seines Werks hat Calder mit zahlreichen, teilweise sehr komplizierten Variationen experimentiert, die Struktur seiner Mobiles zu gestalten. Mehrfache Verzweigungen und extreme Größenunterschiede der einzelnen Elemente sind zu beobachten, ebenso wie die Verwendung unterschiedlicher Formen oder Materialien. Auch die Farbgebung, wiewenig im wesentlichen reduziert auf Schwarz, Weiß und die Grundfarben – wobei Calder selbst eine Vorliebe für Rot eingesteht<sup>7</sup> –, ist sehr unterschiedlich und eine weitere Variable der Komposition.

In seinem Mobile von 1966 benutzt Calder unterschiedlich große Vielecke – er selbst nennt diese Form der Elemente „polygons“ – in den Farben Schwarz, Weiß, Rot und Gelb, wobei das Rot dominiert. In der typischen Anwendung des Hebelgesetzes balanciert das größte rote Element die übrigen sieben Elemente aus, die sich wiederum untereinander im Gleichgewicht halten. Das Mobile besitzt ebenfalls sieben Dreh- und Verankerungspunkte, an denen sich die einzelnen Partien mit- und gegeneinander bewegen

können. Insgesamt könnte man von einer Vereinfachung, aber besser von einer Konzentration der früheren, komplexeren Mobilestrukturen sprechen. Im Unterschied zu den Arbeiten mit mehreren Verzweigungen ist das Mobile von 1966 gewissermaßen eindirektional und sehr homogen, eine Quintessenz des Mobile-Konzepts überhaupt.

Mit Calder<sup>8</sup> kann man die Ausdehnung des Mobiles – die auf einer statischen Abbildung längsgerichtet erscheint – nur kreisförmig um die größtmögliche Entfernung zwischen den zwei äußersten Elementen beschreiben. Denn es handelt sich um eine kinetische Raumsulptur, ein dreidimensionales bewegtes Gebilde oder, wenn man so will, ein vierdimensionales abstraktes Gemälde – eine Konstellation im besten und tatsächlichen Sinne des Wortes.

Die Bewegung des Mobiles hat Jean Paul Sartre als das wesentliche Charakteristikum beschrieben, da sie keine Illusion, sondern Wirklichkeit sei, und auch wenn ihm diese Werke Calders als absolut erschienen, selbstreferentiell und unsymbolisch, so beschreibt Sartre zugleich den lyrischen Ausdruck dieser Objekte, die lebendig erscheinen und, wie auch Calder für sich in Anspruch nahm, der Natur sehr viel näher stehen als der Technik.<sup>9</sup>

Vielleicht kann man ein Mobile von Alexander Calder tatsächlich am besten mit den Worten von Jean Paul Sartre beschreiben: „Un mobile: une petite fête locale“ – ein Mobile von Calder ist ein kleines, lokales Fest.

<sup>6</sup> Alexander Calder. What Abstract Art Means to Me. In: Museum of Modern Art Bulletin 18, Nr. 3 (1951), S. 8-9.

<sup>7</sup> So in einem Interview mit Katharine Kuh, in: dies. The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists. New York 1962, S. 38 – 51.9.

<sup>8</sup> Calder in einem Manuskript vom 7. Oktober 1943, heute in der Calder Foundation in New York.

<sup>9</sup> Jean Paul Sartre. Les Mobiles de Calder. In: Alexander Calder: Mobiles, Stables, Constellations. Ausst. Kat. Paris 1946, S. 9-19.



# ALEXANDER CALDER

PHILADELPHIA 1898 – 1976 NEW YORK

## DAS JAHR 1966

Nachdem die großen Retrospektiven von 1964 im Guggenheim Museum in New York und 1965 im Centre Pompidou in Paris zu Ende gegangen waren, war Alexander Calder im Jahr 1966 künstlerisch im wesentlichen mit den Aufträgen für den öffentlichen Raum beschäftigt. Solche monumentalen Werke hatten den Künstler in den vorangegangenen Jahren mehr und mehr in Anspruch genommen. Drei große 'Stabiles' wurden 1966 im Beisein Calders aufgestellt und eingeweiht: Im Mai das Werk *Peace* für das Gebäude der Vereinten Nationen in New York und, im selben Monat, *La Grande Voile* für das Massachusetts Institute of Technology, das er zusammen mit dem Architekten I. M. Pei konzipiert hatte, und schließlich folgte, im Dezember 1966, *Monaco* in der Hauptstadt des Fürstentums an der Côte d'Azur. Die Einweihung erlebte Calder im Beisein von Fürst Rainier und seiner Gattin Gracia Patricia, der vormaligen amerikanischen Schauspielerin Grace Kelly.

Mit nur wenigen und kurzen Unterbrechungen für Reisen in die USA verbrachte Calder das Jahr mit seiner Frau Louisa in Frankreich, zumeist in seinem Haus in Saché. Calder trat im selben Jahr auch als Schriftsteller hervor: bei Pantheon Books erschien seine Autobiographie 'An Autobiography with Pictures'.

Alexander Calder,  
1952





# LES PEUPLIERS 1939

MAX ERNST

Öl auf Papier auf Holz  
1939  
38,5 x 28 cm  
signiert unten rechts

Spies/Metken 2434

## Provenienz

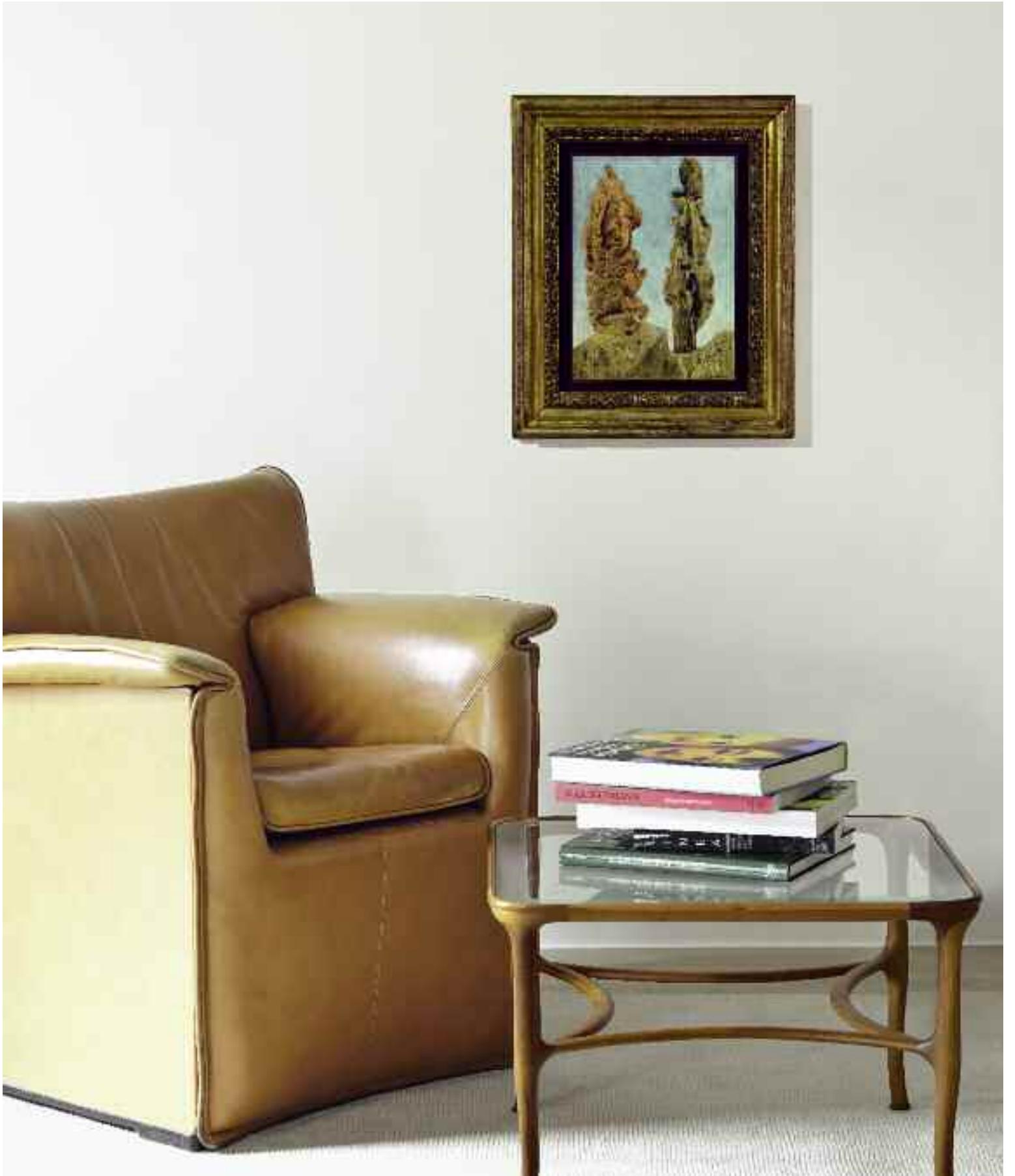
Richard Feigen Gallery, Chicago  
Eugene V. Klein, Sherman Oaks  
Galleria Galatea, Turin  
Galleria Iolas-Galatea, Rom  
Galerie Levy, Hamburg  
Privatsammlung, Schweiz

## Ausstellungen

Mayor Gallery, London 1959. Max Ernst. Nr. 22  
Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen 1986.  
Max Ernst, Werke aus den Jahren 1920-1940. Nr. 23 mit Farbabb.  
Museo del Corso, Rom 2002. Max Ernst e I suoi amici Surrealisti.  
Fundacion Barrié, A Coruna 2004. Surrealismo. Max Ernst y sus amigos surrealistas.  
Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris; Guggenheim, Bilbao 2012-2013. L'art en guerre.  
Kunstsammlung NRW, K 20, Düsseldorf 2013. Unter der Erde, von Kafka bis Kippenberger.  
Nr. 26, S. 92 mit Farbabb.  
Camp des Milles, Aix-en-Provence 2013. Bellmer, Ernst, Springer et Wols au camp des Milles. 2013.

## Literatur

Spies, Werner und Metken, Sigrid und Günter. Max Ernst Werke 1939-1953.  
Köln 1987. S. 16, Nr. 2334 mit Abb.  
Drost, Julia und Collombat, Sophie. Max Ernst Leben und Werk. Köln 2005. S. 160 mit Farbabb.



# LES PEUPLIERS 1939

MAX ERNST

1938 verließ Max Ernst die Gruppe der Surrealisten und floh mit seiner neuen Liebe, der Künstlerin Leonora Carrington, von Paris nach Saint-Martin d'Ardèche, einem kleinen Dorf in Südfrankreich, etwa fünfzig Kilometer nördlich von Avignon. Die Auseinandersetzungen mit den Surrealisten und mit seiner Frau Marie-Berthe Aurenche veranlassten Ernst, sich fast im Geheimen ein Refugium mit Leonora Carrington zu suchen. In dem alten Bauernhaus, das sie dort kauften, entstand ein mit Skulpturen und Malereien geschmücktes Gesamtkunstwerk, in dem das Paar gemeinsam arbeitete und seine Künstlerfreunde empfing: Paul Eluard mit seiner Frau Nusch, Roland Penrose, Lee Miller und Man Ray besuchten sie dort unter anderem.

Das Künstleridyll währte wegen des Kriegsausbruches 1939 nicht lange. Max Ernst wurde im berüchtigten Lager Les Milles interniert – zeitweise gemeinsam mit Hans Bellmer –, wurde durch Intervention von Paul Eluard entlassen, dann wieder festgesetzt, entkam zweimal und floh schließlich 1941 und 1942 über Marseille, Madrid und Lissabon in die USA. Es kam nur noch zu einem kurzen Zusammentreffen mit Leonora in Lissabon, die Pläne zur gemeinsamen Flucht zerschlugen sich.<sup>1</sup>

Eines der Wandbilder, die Max Ernst in Saint-Martin d'Ardèche malte, trug den für die Situation dieses kurzen Intermezzos bezeichnenden Titel *Un peu de calme* – ein wenig Ruhe.

In diesem von Extremen geprägten Jahr 1939 schuf Max Ernst das Gemälde *Les peupliers*. Nur auf den ersten Blick stellt sich die unmittelbare Assoziation zweier Pappeln vor dem blauen Hintergrund des Himmels, die der Bildtitel evoziert, beim Blick auf das Werk ein. Schon bald wird diese Wahrnehmung durch die skurrilen, seltsamen und verwirrenden Formen, in denen sich die Farbe windet, kräuselt und zu Zeichen und Symbolen formt, verunsichert und aufgelöst.

Nirgendwo gelingt es dem Auge, sich an einer bekannten Form festzuhalten: Profile und Gesichter, zoomorphe Figuren und wolkenartige Gebilde scheinen auf und verschwinden wieder. Diesen Effekt der Oberfläche erzielt Max Ernst durch die Technik der Decalcomanie, ein Abklatschverfahren, bei dem die aufgetragene Farbe so manipuliert wird, dass auf kontingente Weise Schlieren, Bläschen und Windungen auf der Oberfläche entstehen, die für Ernsts Gemälde dieser Zeit charakteristisch sind.

Der Brauton der Farbe trägt dazu bei, dass die Strukturen an Erdformationen, Sanddünen oder Felsränder erinnern, ein Verfremdungseffekt, den Max Ernst durchaus beabsichtigt hat. Das Einbeziehen solcher technischer, experimenteller Verfahren und die dadurch unkontrolliert in das Bild einfließenden Erscheinungsformen ist zentral für das ästhetische Verständnis des Surrealismus. Die Offenheit der Interpretationsmöglichkeiten in Verbindung mit dem

<sup>1</sup> Vgl. hierzu z.B. Max Ernst. Fotografische Porträts und Dokumente. Ausst. Kat. Brühl 1991, S. 136-139; Werner Spies (Hrsg.). Max Ernst, Leben und Werk. Köln 2005, S. 141-151.



Max Ernst und Leonora Carrington,  
St. Martin d'Ardeche, Frankreich 1939

Max Ernsts Haus  
St. Martin d'Ardeche  
Frankreich 1939

Mysteriösen der unlesbaren, scheinbar aber höchst minutiös geplanten und bedeutungsreichen Darstellung setzt eben jene zwischen Traum und Wirklichkeit angesiedelte Wahrnehmung in Gang, die die von den Surrealisten angestrebte Bewußtseinsweiterung überhaupt erst möglich macht.

Im Werk von Max Ernst reiht sich *Les Peupliers* in eine ganze Gruppe von Gemälden ein, die ganz ähnliche, mittels der Decalcomanie entstandene stelenartige Gebilde und Formen zeigen und zu regelrechten Landschaften verbinden. Das bedeutendste Werk dieser Gruppe, zu dessen unmittelbaren Vorbereitern *Les Peupliers* gehört, ist sicherlich die zweite Version von *Europa nach dem Regen*, zwischen 1940 und 1942 von Max Ernst geschaffen. Hier erscheinen die vertikalen Formen und porösen Landschaftsteile als unmittelbarer Kommentar auf das Kriegsgeschehen, ein monströs verändertes Europa bietet sich dem Auge des Betrachters dar und ersetzt die heitere Stimmung des Sommers an der Ardèche von 1939. Die Tatsache, dass Max Ernst mit ein und derselben Gestaltungsweise, den gleichen Elementen und einer analogen Ikonographie – wenn man die Bildzeichen überhaupt als solche bezeichnen darf – zwei völlig konträre Empfindungen darzustellen vermag, belegt zum einen die Wirkmächtigkeit des

surrealistischen Konzepts, zum anderen aber auch die latente Doppelbödigkeit und Ambivalenz der Kunst des Surrealismus.

Ist die malerische Oberfläche in *Europa nach dem Regen II* in eine Metapher für Bedrohung, Zerstörung und Gewalt umgeschlagen, so stand sie in *Les Peupliers* noch für das bukolische Dasein in Ernsts und Carringtons südfranzösischem Zufluchtsort. In beiden Bildern gelingt es Max Ernst jedoch, auch die Ahnung des jeweils Anderen, Kommenden zu integrieren – der Bedrohung wie der Hoffnung.





# MAX ERNST

BRÜHL 1891 – 1976 PARIS

## DAS JAHR 1939

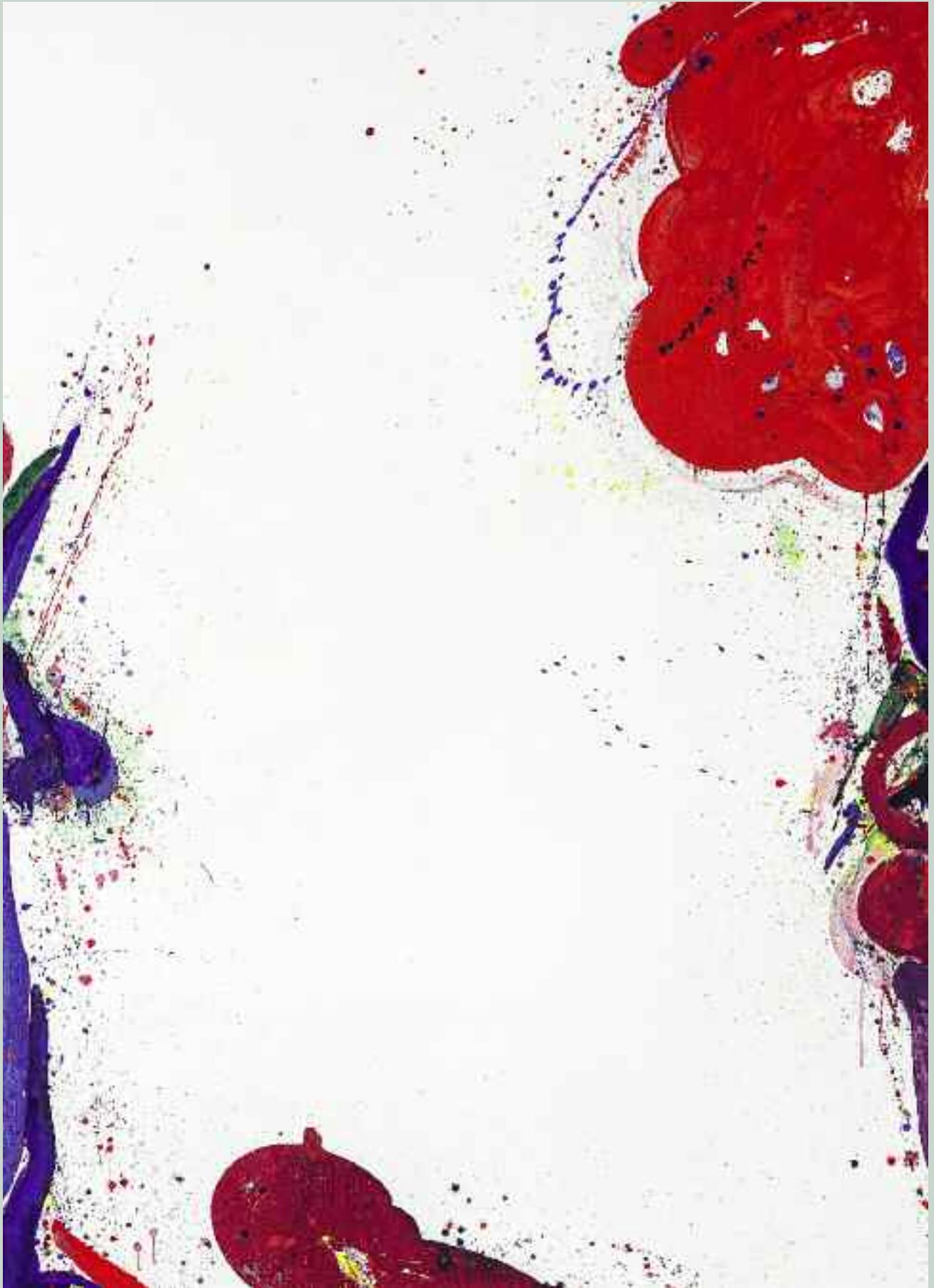
Seit 1938, als Max Ernst die Gruppe der Surrealisten, seine Frau und Paris verlassen hatte, lebte er mit Leonora Carrington in St-Martin-d'Ardèche, in einem von beiden künstlerisch umgestalteten Bauernhaus. Die Abkehr von den Surrealisten hatte André Bretons Fehde mit Paul Eluard verschuldet, dem Max Ernst die freundschaftliche Treue hielt. Bretons Aufforderung, Eluards Dichtung „mit allen Mitteln zu sabotieren“, gab den Anstoß für Ernsts Empörung. In seinem südfranzösischen Zufluchtsort besuchten Paul Eluard und seine Frau Nusch Ernst und Leonora Carrington, aber diese kurze Zeit des Friedens – Max Ernst malte in seinem Haus an der Ardèche sein größtes Wandgemälde mit dem Titel *Un peu de calme* (Ein wenig Ruhe) – währte nicht lange. 1939 sollte durch den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zu einem Jahr der Extreme werden.

Nach einem zunächst künstlerisch reichen Jahr – es entstanden bedeutende Werke wie *Die Einkleidung der Braut* oder *Faszinierende Zypresse*, von den Skulpturen und Wandmalereien in St-Martin zu schweigen – wurde Max Ernst als Staatsangehöriger des Deutschen Reiches interniert. Zunächst geriet er in das Lager von L'Argentière, wo er sich mit Hans Bellmer ein Zimmer teilte. Der Lagerkommandant verlangte von ihm, eine Ansicht des Lagers zu malen. Max Ernst beugte sich diesem Wunsch. Lange Jahre nach dem Krieg erbat der damalige Kommandant

von seinem inzwischen berühmten (und teuren) Exhäftling Ernst, der wieder in Paris wohnte, die Authentifizierung des Gemäldes als „echten Max Ernst“. In einem elegant formulierten, sarkastischen Antwortschreiben an „Mon Capitaine“ lehnte Ernst bestimmt ab. 1939 jedoch blieb Max Ernst in Haft, im berüchtigten Lager von Les Milles. Nur auf die Intervention seines Freundes Paul Eluard hin, der sich für ihn einsetzte, kam er vorübergehend frei. Kurz darauf wurde er denunziert und erneut festgesetzt. Im Jahr darauf findet sich Ernst an Bord des 'Gespensterzuges' wieder, der die Gefangenen vor den deutschen Truppen nach Marseille evakuieren kann. Bei dieser Gelegenheit kann Max Ernst fliehen und gelangt auf abenteuerlichen Wegen, mit der Hilfe von Peggy Guggenheim, nach New York. Sein Kontakt zu Eleonora Carrington war da bereits abgebrochen.

Max Ernst  
1933





# OHNE TITEL 1964/1965

SAM FRANCIS

Acryl und Öl auf Leinwand  
1964/1965  
305 x 212 cm  
rückseitig signiert und datiert

SFF.410

## Provenienz

Nachlaß des Künstlers (1994)  
Privatsammlung, Belgien (2000)  
Galerie Thomas Modern, München (2008)  
Privatsammlung, Europa (2010)

## Ausstellungen

Royal Dublin Society, Dublin 1967. ROSC The Poetry of Vision. Nr. 37  
Stedelijk Museum, Amsterdam 1968. Sam Francis. Nr. 56 mit Abb.  
Kunsthalle Basel, Basel 1968. Sam Francis. Nr. 73  
Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn; Museum of Contemporary Art,  
Los Angeles; Los Angeles County Museum of Art 1993. Sam Francis. S. 174f., mit Farbabb.

## Literatur

Burchett-Lere, Debra. Sam Francis, Catalogue Raisonné of Canvas and Panel Paintings, 1946-1994.  
Berkeley 2011. Nr. SFF.410. CD, mit Farbabb.



# OHNE TITEL 1964/1965

SAM FRANCIS

Sam Francis begann die Arbeit an dieser großen, unbetitelten Leinwand in demselben Jahr 1964, in dem der berühmte amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg den Begriff der „Post-Painterly Abstraction“, der ‚nachmalerischen Abstraktion‘ für eine von ihm kuratierte Ausstellung im Los Angeles County Museum of Art prägte.<sup>1</sup> Damit wollte er seine Beobachtung sprachlich fassen, wonach neuere Tendenzen des abstrakten Expressionismus eine Hinwendung zu freierem Farbgebrauch, größeren Freiflächen und einem eindimensionaleren Oberflächenverständnis – die er „flatness“ nannte – aufweisen. Mit Sam Francis waren in dieser Ausstellung, neben anderen, Künstler wie Helen Frankenthaler, Morris Louis oder Kenneth Noland vertreten.

Letztlich ist diese freiere, durch unhierarchische Komposition, gestischen Farbauftrag und Spontaneität geprägte Malerei durchaus ein Widerhall früherer informeller Malweisen, insbesondere in Europa, so dass es nicht überraschend ist, dass 1970 auch für diese Strömung des Abstrakten Expressionismus die Bezeichnung „lyrische Abstraktion“ („Lyrical Abstraction“, in Anlehnung an die französische ‚abstraction lyrique‘) geprägt und gebräuchlich wurde.<sup>2</sup>

Waren in der Malerei von Sam Francis in den 1950er Jahren die Leinwände noch häufig fast vollständig mit beinahe duftigen Farbflächen bedeckt – was ihnen den Namen „Wolkenbilder“ eingetragen hat<sup>3</sup> –, so zieht der Himmel in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts sozusagen immer weiter auf. Die weißen Flächen vergrößern sich, nehmen immer mehr

Raum in seiner Malerei ein, und es entsteht zunächst ein Vexierspiel, in dem unentschieden ist, ob das Weiß der Fläche die Farben zurückdrängt oder sich vielmehr die Farbflächen anschicken, in das Weiß vorzudringen.

*Ohne Titel*, kurz vor der Mitte der sechziger Jahre entstanden, zeigt die massive Weiterentwicklung, die dieser Ansatz aus den späten fünfziger Jahren genommen hat und der in den Edge paintings seit etwa 1965 kulminiert, mit einem radikalen Höhepunkt ab dem Jahr 1967: die Bildfläche bleibt nun fast vollkommen weiß, nur an den äußersten Rändern sind schmale Farbbänder verblieben. Mit dem Anwachsen der zentralen weißen Fläche und dem Ausgreifen der Farbe jenseits des Bildrandes vergrößern sich auch die Bildformate. Ist schon *Ohne Titel* kein kleines Bild, steigert Francis seine Bildräume in diesen Jahren bereits ins Monumentale.

Die Farbfelder verdichten sich wieder seit Anfang der 1970er Jahre, werden zu Raster- und Gitterstrukturen, die in manchen Werken beinahe geometrisch organisiert auftreten. Sam Francis' Bildfelder werden verfestigte Farbfelder, und eine erneute Öffnung dieser farbigen Flächen mit einer Freigabe des Hintergrundes – oder besser, des Lichts und des Weiß – findet erst ab Anfang der 1980er Jahre wieder statt.

Vielleicht kann die Formulierung, die Sam Francis für *Ohne Titel* gefunden hat und seine Werke in dieser Zeit dominiert, als die charakteristischste

<sup>1</sup> Clement Greenberg. Post-Painterly Abstraction. In: Los Angeles County Museum of Art; Walker Art Center Minneapolis; The Art Center Toronto.

Post-Painterly Abstraction. Los Angeles 1964, S. 5-8.

<sup>2</sup> Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield; Whitney Museum of American Art New York. Lyrical Abstraction. New York 1970/71.

<sup>3</sup> Vgl. u.a. Pontus Hulten, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Sam Francis. Bonn 1993, S. 29.





Sam Francis  
*Ohne Titel*  
 1980, SFF.773  
 310 x 635 cm  
 Galerie Thomas Modern, München

Werkphase des Künstlers verstanden werden. Denn das großformatige Bild mit den ein helles, weißes Zentrum dynamisch umgebenden Farben, die in gestischer Akzentuierung, einer weitgehenden Konzentration auf die Grundfarben und den impulsiven Drippings vor Kraft und Energie strotzen – so sehr, dass sie als explizit erotisch interpretiert werden konnten<sup>4</sup> –, verkörpert auf herausragende Weise zentrale künstlerische Ideen des Malers.

Zwei Dinge sind in der Kunst von Sam Francis von besonderem Einfluß: nicht in erster Linie die Farbe, wie man denken möchte, sondern das Licht und, unter dem Einfluß der fernöstlichen Philosophie, der Francis auch aus persönlichen, biographischen Bindungen nahe stand, die Vorstellung der Leere, des leeren Raums. Als Ursprungsort allen Seins und als Kraftzentrum steht die Leere im Mittelpunkt des ostasiatischen Denkens, und nicht nur diese theoretische Figur hat ihren Einfluß auf Francis' bildnerisches Schaffen ausgeübt. Auch ganz praktische Vorgehensweisen etwa der japanischen Tuschzeichnung verwandelt Francis, der über Jahre in Tokio gelebt und gearbeitet hat und zweimal mit japanischen Frauen verheiratet war, in seinen Werken zu gestischer Abstraktion.

Dieses Interesse an dem Konzept des 'leeren Zentrums' ist ganz zeittypisch und begann in denselben Jahren, die postmoderne Theoriebildung zu befeuern. Nicht ohne Grund fühlte sich Jean-François Lyotard, Vordenker der Postmoderne, von den Werken Francis' angezogen und publizierte einen ganzen Band mit Reflexionen zu dessen Arbeit.<sup>5</sup> Das leere Zentrum, 'the void center', nahm bis in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts einen wichtigen Platz in den Überlegungen dieser Denkrichtung bis hin zur Architektur ein – wo das leere Zentrum sogar ganz wörtlich zur Umsetzung kam.

Für Sam Francis spielte aber insbesondere die metaphysische Ebene dieser Vorstellung eine wichtige Rolle, so dass seine Malerei dieser Zeit nicht nur eine physische 'Verbildlichung' oder eine expressive Reaktion darauf darstellt. Sie ist vielmehr ein lyrisches, poetisches Analogon zu dem ansonsten Unfasslichen.<sup>6</sup>

Im Zusammenspiel mit den Farben ist das nur scheinbar leere Zentrum eine Verkörperung des Lichtes, der zweiten wesentlichen Komponente in der Malerei des Künstlers. Die Farben sind für ihn Ausdruck des jeweiligen Verhältnisses von Helligkeit und

<sup>4</sup> William C. Agee. Sam Francis: Color, Structure, and the Modern Tradition. in: ders. (Hrsg.). Sam Francis: Paintings 1947-1990. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Los Angeles 1999, S. 9-49, hier S. 41.

<sup>5</sup> Jean-François Lyotard. Sam Francis, Lesson of Darkness. Venice 1993.

<sup>6</sup> Michel Waldberg. Sam Francis, Métaphysique du vide. Paris 1987.



Dunkelheit, und in ihrem Zusammenspiel verweist das Kunstwerk auf eine psychische Bedeutung, das Bewußtwerden des Selbst in diesem Spannungsfeld. Anders als bei vielen Vertretern des abstrakten Expressionismus, die nach der Auflösung jeder Bedeutungsebene hinter dem Bild strebten, gehört Sam Francis zu jener bedeutenden Fraktion, die eine geistige oder sogar spirituelle Kraft in der Malerei ausgedrückt wissen wollte.

Japanische Kalligraphie  
Ende 19. Jahrhundert

Das Licht ist neben der zentralen Leere als relativ neuem symbolischen Element der abendländischen Rezeption nicht nur eine uralte Metapher, sondern auch ein malerisches Kernproblem. Sam Francis steht in seinem Empfinden dem von ihm seit seiner Pariser Zeit intensiv studierten Impressionisten Claude Monet in nichts nach, wenn er das Licht auch aus dieser Perspektive charakterisiert und damit auf die ganz direkte malerische Praxis zurückverweist: „Los Angeles ist für das Licht in meinen Arbeiten am besten. Das New Yorker Licht ist hart. Das Licht in Paris ist ein schönes Himmelsgrau. Aber das Licht in Los Angeles ist klar und strahlend, sogar, wenn es dunstig ist.“<sup>7</sup>

<sup>7</sup> zit. n. William C. Agee (Hrsg.),  
Sam Francis: Paintings 1947-1990.  
The Museum of Contemporary Art,  
Los Angeles. Los Angeles 1999, S. 147.



# **SAM FRANCIS**

SAN MATEO 1923 – 1994 SANTA MONICA

## DIE JAHRE 1964 – 65

Seit Anfang der sechziger Jahre orientierte sich Sam Francis wieder stärker nach Los Angeles, nachdem er in den Jahren zuvor mit Ateliers in Venice bei Los Angeles, New York, Paris, Tokio und Bern seine Aktivitäten praktisch weltweit ausübte. 1964 erwarb er das Haus in Santa Monica, das er seit 1962 bewohnte und das früher Charlie Chaplin gehört hatte. 1965 begann er dort mit der Errichtung eines großen Ateliers. Dennoch verbrachte Francis, neben anderen Reisen, einen großen Teil des Jahres in Japan. Dort beschäftigte er sich mit Druckgraphik, an der er wachsendes Interesse hatte, und arbeitete an Keramiken und Skulpturen. Im selben Jahr nahm der Künstler, neben vielen anderen Ausstellungen, an der documenta III in Kassel teil.

Neben der stärkeren Beachtung für die Druckgraphik stellten die Jahre 1964 und 1965 auch einen wichtigen Entwicklungspunkt in der Malerei von Sam Francis dar. Schon in den Jahren zuvor arbeitete er zunehmend in sehr großen, ja monumentalen Formaten. In diesen Jahren begann er, die Komposition seiner Malereien immer stärker um ein leeres Zentrum zu organisieren, was seinen Stil bis in die siebziger Jahre prägen sollte.

Auch in seinem Privatleben war es eine ereignisreiche Zeit, da er seit 1963 die Trennung und Scheidung von seiner Frau Teruko Yokoi betrieb. 1964 hatte Francis die Filmemacherin und Videokünstlerin Mako Idemitsu kennengelernt, die er schließlich 1966 heiratete. Ihr gemeinsamer Sohn Osamu William wurde im selben Jahr geboren.

Sam Francis in Pariser Café,  
1950er Jahre





# ZIEGELEI 1908 HÄUSER BEI ROM (LANDSCHAFT BEI ROM) 1909

ERICH HECKEL

Öl auf Leinwand,  
beidseitig bemalt  
1908 (Ziegelei),  
1909 (Häuser bei Rom)  
68,5 x 76 cm  
monogrammiert und datiert  
unten rechts auf  
*Häuser bei Rom*

Hüneke 1908-18  
und 1909-14;  
Vogt 1909/22

## Provenienz

Atelier des Künstlers  
Klaus Gebhard, Wuppertal/München (beim Künstler erworben)  
Privatsammlung, München (1976, durch Erbschaft von obigem)  
Privatsammlung (1988, von obigem erworben)  
Privatsammlung, Luxemburg (seit 2006)

## Ausstellungen

Museum Folkwang, Essen; Kunsthalle, Hamburg, 1963/64. Erich Heckel. Zur Vollendung des achten Lebensjahrzehnts. Nr. 9 mit Farbabb.  
Galleria Nazionale, Rom 1977. Espressionismo Tedesco 'Die Brücke'. Nr. 6  
Art Gallery of New South Wales, Adelaide; National Gallery, Victoria, Australien, 1989/1990.  
German Expressionism. The Colours of Desire. S. 51.  
Galerie Wolfgang Wittrock, Düsseldorf 1991. Erich Heckel. Nr. 21  
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig; Brücke-Museum-Berlin, 2010/2011.  
Erich Heckel: Aufbruch und Tradition – Eine Retrospektive. Nr. 20 mit Farbabb.

## Literatur

Hüneke, Andreas. Erich Heckel – Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen.  
München 2017. Band I, Nr. 1908-18, S. 47 mit Farbabb. und Nr. 1909-14, S. 69 mit Farbabb.  
Vogt, Paul. Erich Heckel. Werkverzeichnis. Recklinghausen, 1965.  
Nr. 1909-22 mit Abb. (nur *Häuser bei Rom*, *Ziegelei* nicht erwähnt)



# ZIEGELEI 1908

## HÄUSER BEI ROM (LANDSCHAFT BEI ROM) 1909

ERICH HECKEL

*Ziegelei*  
(Detail)

Die Mitglieder der Brücke zieht es von jeher in die Natur und an der rauen Nordsee erhoffen einige von ihnen einerseits ein neues Landschaftsbild zu entdecken, andererseits auch die nötige Ruhe zum Arbeiten zu finden. Die Wahl fällt auf Dangast im Oldenburger Land und Schmidt-Rottluff reist als erster der Künstlergruppe in das Fischerdorf. Erich Heckel folgt kurz danach, in späteren Jahren ist auch Max Pechstein mit von der Partie. Für Heckel sind die Sommerfrischen in Dangast in den Jahren 1907 bis 1910 von größter künstlerischer Bedeutung. Farbgebung, Komposition und Duktus ändern sich in diesen Jahren entscheidend: aus der cremigen und sehr pastosen Pinselführung der früheren Zeit entwickelt sich zusehends ein befreiterer Duktus, die Flächen werden großzügiger angelegt, der Farbauftrag (nicht die Farbigkeit!) leichter und gleichzeitig kontrastreicher, die Pinselführung wird lockerer, das Wesentliche steht im Mittelpunkt. Landschaftsschilderungen, Wasser, Schiffe, in die Landschaft integrierte Bauwerke und Gehöfte sind die vorherrschenden Sujets dieser Zeit. Dazu gehören auch Darstellungen von Ziegeleien, große Bauwerke, die in die Landschaft übergehen.

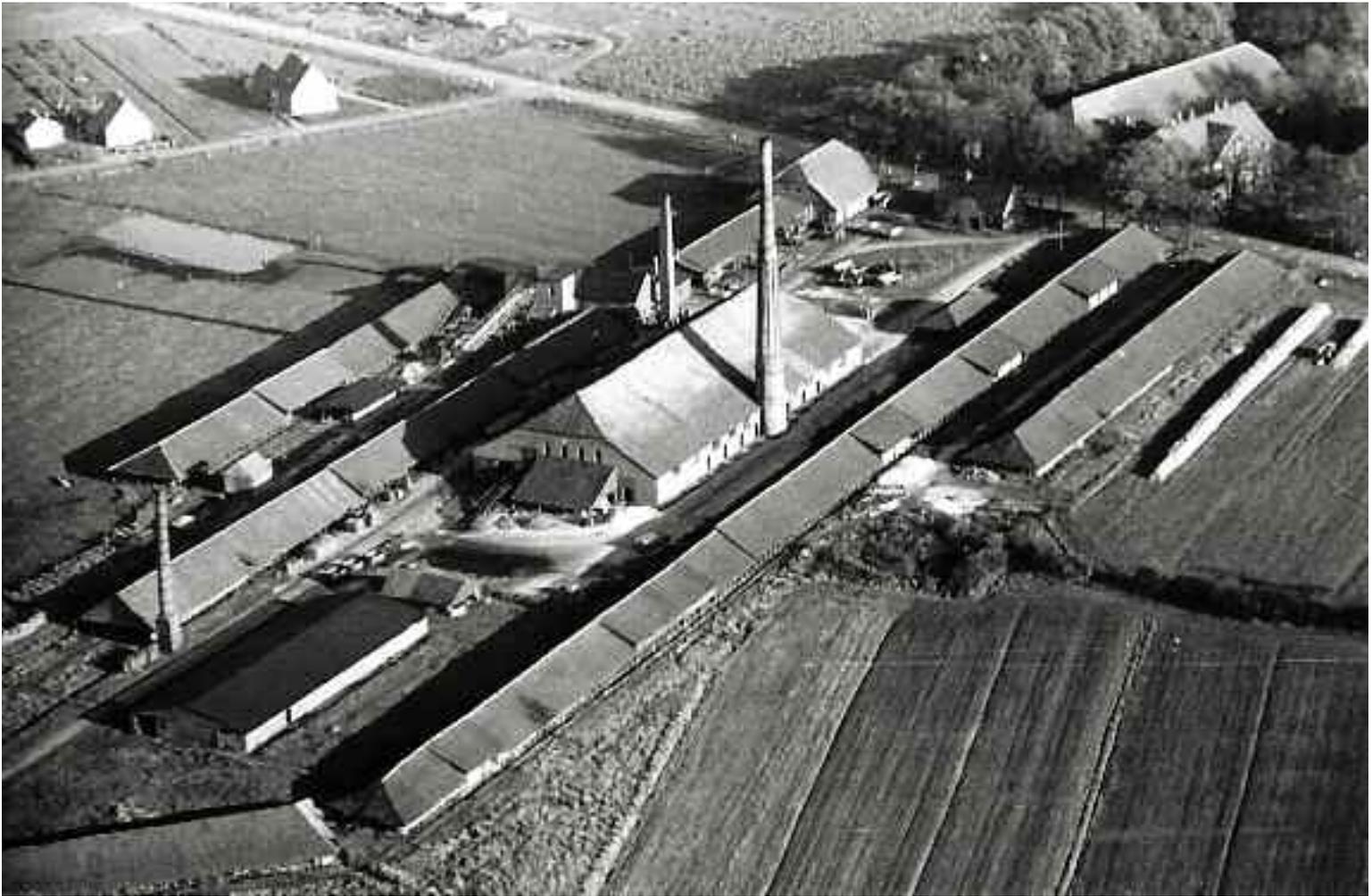
Die hier dargestellte *Ziegelei* ist wohl die Ziegelei Günther Lauw in Bockhorn, westlich von Varel, unweit von Dangast. Das Gebäude hatte charakteristischerweise zwei unterschiedliche Schornsteine, was die Identifizierung erleichtert.<sup>1</sup>

In die sanft gewellte, dunkelgrün bewachsene Wiese schmiegt sich der flache Bau der Ziegelei, gelb und orangerot leuchtend. Die Schornsteine wachsen vertikal in den dunkelblau verhangenen Himmel, und bilden einen geometrischen Kontrast zu der sowohl von der Beschaffenheit als auch vom Duktus her horizontal angelegten Landschaft. Das vertikale Element der Schornsteine wird in der Pinselführung des Himmelsblaus fortgeführt und teilt das Gemälde in ein Oben und Unten.

In Dangast trifft Heckel im August 1908 erstmals die Kunsthistorikerin Rosa Schapire, die seit 1907 passives Mitglied und Förderin der Brücke ist. Im September desselben Jahres finden zwei wichtige Ausstellungen für Heckel statt. Zunächst zeigt der Kunstsalon Emil Richter die Werkschau der Brücke, zu der Heckel das Plakat gestaltet und im Augusteum

<sup>1</sup> Vgl. Hüneke, Andreas.  
Erich Heckel – Werkverzeichnis der  
Gemälde, Wandbilder und Skulpturen.  
München 2017.  
Band I, Nr. 1908-18, S. 47.





Ziegelei Carl Lauw,  
Bockhorn

in Oldenburg findet die Sonderausstellung 'Heckel und Schmidt-Rottluff' statt.<sup>2</sup>

Es ist im Februar 1909 als Heckel seine Italienreise antritt, die ihn über Verona, Padua, Venedig und Ravenna nach Rom führt – seine erste größere Auslandsreise, die er selbst finanziert – und damit einer alten deutschen Künstlertradition folgt. Er ist von Licht, Farben und den klassischen Monumenten Italiens sehr angetan (wenngleich er auch der Meinung ist, dass es im Norden Deutschlands ähnlich faszinierende Farbschauspiele der Natur gibt)<sup>3</sup>. So zieht ihn typischerweise auch das Archaische und Urtümliche der Etrusker in den Bann.

Dem Betrachter fächert sich beim Anblick der *Häuser bei Rom* ein gewaltiges Spektrum an Farben auf: Intensives Gelb, Grün, Blau und Rot gliedern sich in dynamischen Linien, Schraffuren und sanften Wölbungen zu einer Landschaft, aus der sich

Felder, Gärten, Bäume und Gebäude schälen. Der Betrachter nimmt eine leicht erhöhten Standpunkt ein und folgt den locker gesetzten Pinselstrichen, die der Komposition eine fast aquarellhafte Leichtigkeit verleihen, zu einer großen italienischen, gelb getünchten Villa, in deren Nachbarschaft weitere kleinere Häuser verharren. Die sie umgebenden Gärten und die Landschaft entwickeln in ihrer lebendigen Strukturiertheit bisweilen ein abstrakt-ornamentales Eigenleben. Blaue Kontraste setzen gliedernde Akzente und bilden im dunklen Blau des Himmels den Abschluss eines harmonischen Nebeneinanders von Natur und Zivilisation – Natur und Mensch, so wie es dem expressionistischen Grundgedanken entspricht.

Heckel arbeitet intensiv in Italien im eigenen Atelier und es entstehen viele Zeichnungen, Aquarelle und einige Ölbilder; insgesamt mindestens 130 Werke während seines viermonatigen Aufenthalts (wobei

<sup>2</sup> Moeller, Magdalena M. (Hrsg.):  
Erich Heckel – Aufbruch und  
Tradition – Eine Retrospektive.  
München 2010. S. 302.  
<sup>3</sup> Vgl.: Hüneke, 2017, S. 66.



manche davon auch erst nach seiner Rückkehr nach Deutschland entstanden sein könnten)<sup>4</sup>. In seinen Briefen an Rosa Schapire beschreibt er detailliert seine italienischen Bildschöpfungen und verdeutlicht diese zum Teil mit Skizzen, denen er eine Farbbeschreibung beifügte: „... aber ich möchte die Farbe angeben, die Hauptsache...Häuser und Äcker gelb, Himmel rot und blau dunkel, Grün sehr intensiv“.<sup>5</sup>

Bezeichnend für jene Zeit ist mit Sicherheit, dass er seinen lockeren Malstil mit verdünnten Ölfarben, die die Leinwand durchschimmern lassen, fortführt und sein Pinselstrich noch entschlossener der Linie folgt, die im Nachhinein keinerlei Änderung mehr gestattet und sich formal auf das Wesentliche konzentriert. Die Italienreise ist ein bedeutender Meilenstein im Schaffen des Künstlers, der dies selbst auch Jahre später noch hervorhebt und konstatiert: „Es ist wohl sehr wichtig für uns, dieses südliche, reiche Land

einmal gesehen zu haben, seinen hohen Maßstab an Kunstwerken empfunden zu haben, wenn man ... den Blick für die eigene Aufgabe im Vaterland dadurch erst recht geschärft bekommt.“<sup>6</sup>

Anlässlich der Eröffnung der Brücke Ausstellung bei Emil Richter, die mit internationaler Beteiligung stattfindet, kehrt Heckel am 12. Juni zurück nach Dresden. Zusammen mit Ernst Ludwig Kirchner und ihren Freundinnen verbringt der Künstler erstmals den August an den Moritzburger Teichen.

Die folgenden Jahre sind geprägt von intensiver gemeinsamer Arbeit und Ausstellungsaktivitäten mit den Künstlerfreunden der Brücke, die 1912 in der Kölner Sonderbund-Ausstellung gipfelt, die der internationalen neueren Kunst gewidmet ist.<sup>7</sup>

Was die Entstehung dieser doppelseitig bemalten Leinwand angeht, so hat Heckel diese entweder

Erich Heckel  
Weg bei Rom  
1909  
Holzschnitt

<sup>4</sup> Gabelmann, Andreas: Entdeckung des Südens – Erich Heckel in Italien, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Erich Heckel – Aufbruch und Tradition – Eine Retrospektive. München 2010. S. 34.

<sup>5</sup> Brief vom 16. April 1909 von Heckel an Rosa Schapire in Hamburg. Zitiert nach Gabelmann, 2010, S. 43.

<sup>6</sup> Brief von Erich Heckel aus Osterholz an den Sammler Klaus Gebhard vom Juli 1921, zitiert nach Gabelmann, S. 41 und 43.

<sup>7</sup> Vgl. Moeller 2010, S. 302-303.

*Häuser bei Rom*  
(Landschaft bei Rom)  
(Detail)

nur einseitig mit der *Ziegelei* bemalt und zusammengerollt mit nach Italien genommen, und dort die andere Seite mit den *Häusern bei Rom* geschaffen, oder er hat diese erst nach seiner Rückkehr aus Italien zurück in Deutschland nach italienischen Skizzen gefertigt.<sup>8</sup>

Auf das Gemälde *Ziegelei* setzte Heckel zunächst den Titel *Häuser bei Rom* (auf den Keilrahmen ebenfalls), sowie seine Signatur und das Datum. Diese Beschriftung übermalte er später wieder und schrieb den Titel 'Landschaft bei Rom' darüber. Diese Übermalungen und Beschriftungen wurden im Jahr 1999 abgenommen und die *Ziegelei* wieder freigelegt.<sup>9</sup> Im Banne seiner Reise nach Italien favorisierte Heckel wohl zunächst die Arbeiten, die in diesem Zusammenhang entstanden. Das Bemalen von Leinwänden auf beiden Seiten, war unter den Expressionisten des Brücke-Kreises eine gängige Praxis. Der Drang, Neues zu schaffen und die gleichzeitige Materialnot waren die Gründe. Dass ein Künstler dem neu entstanden Werk eher zugetan war als dem älteren, zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Kunstgeschichte.

Für den heutigen Betrachter steht fest, dass beide Seiten der Leinwand unumstritten eigenständige und gleichwertige Werke darstellen. Sie beschreiben zwei gänzlich unterschiedliche Schaffensphasen des Künstlers, die aber stringent einer künstlerischen Entwicklung folgen.

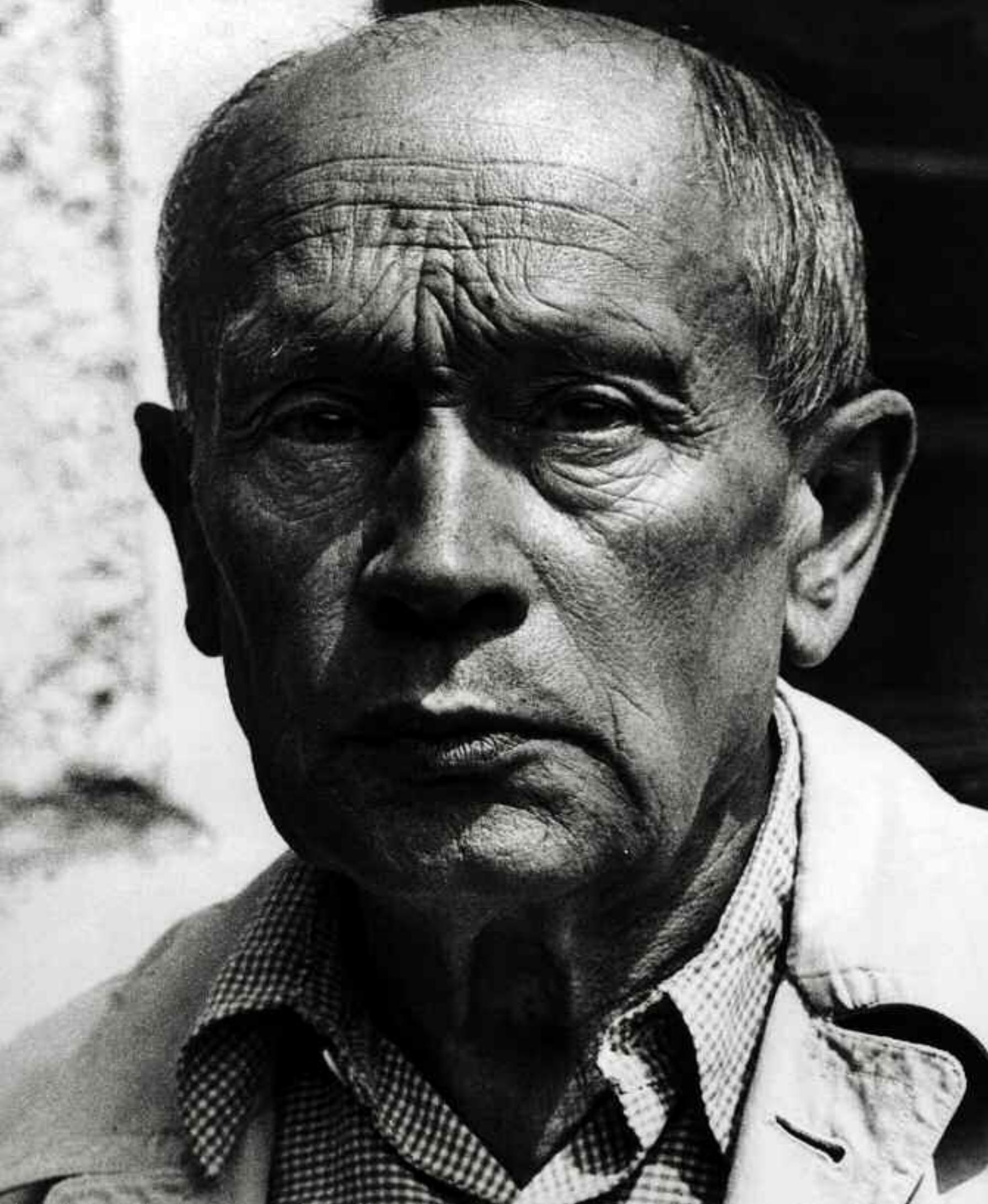
Erster Besitzer des Gemäldes war der Elberfelder Fabrikant Klaus Gebhard (1896-1976), der viele Jahre die gleichnamige Seidenweberei in Vohwinkel leitete. Als Kunstsammler konzentrierte er sich auf Werke der Expressionisten, insbesondere auf die Brücke-Künstler Heckel und Kirchner. Neben Eduard von der Heydt und Rudolf Ibach war Gebhard ein Vorbild für die jüngeren Sammler im Rheinland. Er hat unter anderem dem Von der Heydt-Museum herausragenden Werke als Schenkung überlassen und stand vermittelnd zwischen den Sammlergenerationen vor dem Ersten und nach dem Zweiten Weltkrieg.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Vgl. Hüneke 2017, S. 47.

<sup>9</sup> Diese Information wurde uns freundlicherweise vom Erich Heckel Nachlass zur Verfügung gestellt.

<sup>10</sup> Vgl.: Gerhard Finck im Interview mit Martina Thöne: Privatsammler erhalten eine Ruhmeshalle, in: Westdeutsche Zeitung, 14. Februar 2008, [www.wz.de/nrw/wuppertal/kultur/privatsammler-erhalten-eine-ruhmeshalle](http://www.wz.de/nrw/wuppertal/kultur/privatsammler-erhalten-eine-ruhmeshalle).





# ERICH HECKEL

DÖBELN/SACHSEN 1883 – 1970 RADOLFZELL/BODENSEE

## DIE JAHRE 1908/1909

Bis 1907 arbeitet Erich Heckel noch im Architekturbüro von Wilhelm Kreis in Dresden, doch diese Arbeit gibt er nun zugunsten der Malerei auf. Nach einem längeren Aufenthalt in Dangast an der Nordsee, zusammen mit Schmidt-Rottluff, kehrt Heckel im November nach Dresden zurück, wo er sich fortan das Atelier mit Kirchner teilt. Im März 1908 bricht Heckel wieder nach Dangast auf und begegnet dort im Sommer erstmals der Kunsthistorikerin Rosa Schapire, die seit 1907 passives Mitglied der Brücke ist; sie wird für alle Künstler der Brücke eine wichtige Bezugsperson.

Heckel schneidet den Plakatholzchnitt zur Brücke-Ausstellung im Kunstsalon Richter Dresden: „Wir haben etwas über 200 Exemplare für den Plakatsäulen-Anschlag drucken lassen ... Es war für mich sehr interessant einmal so einen großen Stock zu schneiden.“<sup>1</sup>

In Dangast entstehen zahlreiche Gemälde mit Motiven aus der Umgebung: der Hafen, Landschaften, Häuser und größere Bauwerke, wie Ziegeleien, darunter die vorliegende Arbeit *Ziegelei*. „... in Dangast ... fand er das Gefühl für die Weite des Raumes und die Körperlichkeit der Luft ...“<sup>2</sup>. Für Heckel bedeutet Dangast der Durchbruch für sein künstlerisches Selbstverständnis, er findet zu seinem 'Stil'.

Im Oktober 1908 verlassen Heckel und Schmidt-Rottluff die Nordsee wieder und quartieren sich für zwei Wochen bei Pechstein in Berlin ein.

Bereits im Februar 1909 bricht Heckel zu seiner großen Italien-Reise auf, die er aus eigenem Antrieb und mit selbst ersparten Mitteln unternimmt. Heckel nimmt die Farben und Formen des Landes gerne auf und arbeitet intensiv, seine Palette hellt sich zu dieser Zeit auf und er entwickelt eine Art persönliche Perspektive, die die Zentralperspektive und die Vogelperspektive kombiniert und die auch in späteren Gemälden Heckels noch Anwendung findet. Erst im Juni 1909 kehrt er zurück nach Dresden, wo er zur Einrichtung der Brücke-Ausstellung bei Emil Richter erwartet wird.

Den Sommer verbringt er gemeinsam mit Kirchner und ihren Modellen, darunter die noch kindliche Fränzi und Marcella, an den Moritzburger Teichen bei Dresden, eine künstlerisch überaus bedeutsame Periode für ihn. Den weiteren Sommer verweilt er wieder in Dangast und reist erst im Dezember über Umwege zurück nach Dresden.

Erich Heckel,  
um 1948

<sup>1</sup> Brief Heckels an Gustav Schiefler vom 28. August 1908. Zitiert nach: Ebner, Renate: Biographie, in: Hüneke, Andreas: Erich Heckel – Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen, Band II (1919-1964), München, 2017, S. 456.

<sup>2</sup> Gustav Schiefler in Paul Westheims 'Kunstblatt', 1918. Zitiert nach: Gabler, Karlheinz: Erich Heckel und sein Kreis – Dokumente, Fotos, Briefe, Schriften, Stuttgart und Zürich 1983, S. 52.





# PARK VON DILBORN 1914

ERICH HECKEL

Öl auf Leinwand  
1914  
83,9 x 96,7 cm  
signiert und datiert unten links  
rückseitig signiert und datiert

Provenienz  
Atelier des Künstlers  
Heinrich Kirchhoff, Wiesbaden (1916-1921)  
Kunstkabinett Trojanski, Düsseldorf  
Klaus Gebhard, Wuppertal/München (1930)  
Privatsammlung, München (durch Erbschaft von Obigem, 1978)  
Galerie Wolfgang Wittrock, Düsseldorf (1989)  
Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt/M. (seit 1989)

Hüneke 1914-7

## Ausstellungen

Freie Secession, Berlin 1916. II. Ausstellung. Nr. 80 (?)  
Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt / M. 1916. Erich Heckel. Nr. 20  
Neue Kunst – Hans Goltz, München 1916. Erich Heckel. Nr. 20  
Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden; Freie Secession, Berlin 1916. Erich Heckel.  
Neues Museum, Wiesbaden 1917. Privatsammlung Heinrich Kirchhoff. Nr. 25  
Städtisches Museum, Wuppertal 1947. Expressionistische Malerei. Nr. 20  
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Museum of Modern Art, San Francisco 1980.  
Expressionism, A German Intuition 1905-1920. Nr. 98  
Puschkin Museum, Moskau 2004/05. Aus deutscher Sicht – Die Sammlung der Deutschen Bank.  
August Macke Haus, Bonn; Städtische Galerie im Park, Viersen; Kunst-Museum, Ahlen 2011/12.  
Treffpunkt und Topos: Schloss Dilborn 1911-1931, Das Künstlerehepaar Heinrich Nauen und  
Marie von Malachowski und seine Gäste. Farbabb. S. 59

## Literatur

Vogt, Paul. Erich Heckel. Mit einem Oeuvre-Katalog der Gemälde, Wandmalerei und Plastik.  
Recklinghausen 1965. 1914, Nr. 14  
Wallerstein, Viktor. Eine Madonna von Erich Heckel, in: Das Kunstblatt I. 1917. S. 162-196,  
Abb. S. 179  
Ausstellungskatalog Landschaften eines Jahrhunderts. Chemnitz; Aalen; Duisburg; Passau; Lübeck;  
Offenburg; Oldenburg; Aschaffenburg; Augsburg; St. Ingbert; Kapstadt 1999-2002. Nr. 157  
Hüneke, Andreas. Erich Heckel, Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen,  
Band I (1904-1918). München 2017. Nr. 1914-7, S. 283



# PARK VON DILBORN 1914

ERICH HECKEL

Das Gemälde entstand im Jahr 1914 während eines fünfwöchigen Aufenthalts von Erich Heckel und Siddi Riha bei ihren Freunden, dem Maler Heinrich Nauen und dessen Frau Marie von Malachowski, ebenfalls Künstlerin, in deren Wohnsitz Schloß Dilborn.

Heckel und Nauen hatten sich vermutlich über einen gemeinsamen Freund, den Kunsthistoriker Walter Kaesbach kennengelernt<sup>1</sup>, spätestens jedoch 1912, anlässlich der 'Internationalen Sonderbund-Ausstellung' in Köln, an der beide teilnahmen. Heckel malte dort zusammen mit Ernst Ludwig Kirchner die Kapelle der Ausstellung aus.

Anfang des Jahres 1914 wurden 64 Werke Heckels in Otto Feldmanns Rheinischem Kunstsalon in Köln präsentiert. Der Kritiker Heinrich Willemsen schrieb: „Im Rheinischen Kunstsalon fordert der junge Berliner Erich Heckel nachdrücklich Beachtung. Es ist in den 19 Ölbildern, die gezeigt werden, interessant zu beobachten, wie eine kräftige Individualität fremde Anregungen gleichsam verschlingt und aus ihnen heraus seine Ausdrucksmöglichkeiten steigert. Sichere Abstraktion aus der Vielfalt der Erscheinungen zu wenigen unverrückbaren Formen und Linien, eine niemals bunte Farbigkeit von unglaublicher Kraft und eine Innerlichkeit, der Melancholie in den tiefsten Momenten nicht fernsteht, heben Heckel aus der Menge der Mitstreitenden als eine starke Hoffnung heraus.“<sup>2</sup>

Heckel wurde zur Teilnahme an der 'Deutschen Werkbundausstellung Cöln 1914' eingeladen, die am 15. Mai eröffnet wurde. Heckel gestaltete die

Räume von Feldmanns Galerie für die Ausstellung. Diese hatte rund eine Million Besucher, obwohl nach der deutschen Kriegserklärung an Rußland am 1. August die bis Oktober geplante Präsentation moderner Gestaltung und Architektur geschlossen wurde.

Heckel und Riha – sie heirateten erst 1916 – besuchten anschließend Heinrich Nauen. Dieser hatte mit seiner Frau Marie und Tochter Nora im Mai 1911 das betriebsame Berlin verlassen und eine Wohnung in Schloß Dilborn bezogen. Diese umfaßte 365 Quadratmeter des Nordflügels inklusive Turm. Jeder der beiden Künstler hatte zwei Atelierräume.

Das Schloß war von einem großen Park umgeben, es gab sogar einen kleinen See. Der Park diente den beiden Künstlern als Erholungsort ebenso wie als Motiv für ihre Malerei. Auch ihre zahlreichen Künstlerfreunde ließen sich während ihrer Besuche davon inspirieren. Unter den Besuchern waren die Künstler Helmut Macke, Heinrich und Adda Campendonk, August und Elisabeth Macke, Franz und Maria Marc und Johan Thorn Prikker, die Kunsthistoriker Edwin Redslob, Edwin Suermondt, Walter Kaesbach und Paul Clemen.

Während des Besuches Heckels malten er und Nauen gemeinsam im Park. Heckel schuf mehrere Ansichten des Parks, auch eine des Parksees. Die beiden portraitierten sich gegenseitig, und Nauen schuf das fast lebensgroße, ganzfigurige *Doppelbildnis Siddi und Erich Heckel*, das Walter Kaesbach erwarb, es gilt heute als verschollen.

<sup>1</sup> Drenker-Nagels, Klara; Leismann, Burkhard; Muschwitz, Tanja: Treffpunkt und Topos: Schloss Dilborn 1911-1931, S. 53.  
<sup>2</sup> Der Cicerone. Heft 3, Februar 1914, S. 95.





Erich Heckel  
*Park in Dilborn*  
 1914  
 Holzschnitt

Schloß Dilborn bei Brüggem im  
 Schwalmtal, historische Postkarte



In *Park von Dilborn II* hat Heckel eine fast mystische Ansicht geschaffen. Es war früher Sommer, Mai und Juni, als Heckel auf Schloß Dilborn weilte, möglicherweise hat der Künstler hier mit expressivem Pinselstrich die Stimmung kurz vor einem Frühjahrgewitter eingefangen. Ein gelbliches Licht, das meist Hagel ankündigt, liegt über den dunkel aufragenden Bäumen. Im Vordergrund teilt sich ein Weg in zwei Abzweigungen um einen Hügel herum. Über diesem hängt die blasse, tiefstehende Sonne unterhalb einer schwarzen Wolkendecke. Hier zeigt sich, was der Rezensent Willemsen beschrieben hatte: „eine niemals bunte Farbigkeit von unglaublicher Kraft und eine Innerlichkeit, der Melancholie in den tiefsten Momenten nicht fernsteht“. Dasselbe Motiv schuf Heckel auch als Holzschnitt.

Erich Heckel und Siddi Riha reisten im Juni nach Belgien und Holland, im Sommer waren sie in Osterholz an der Flensburger Förde, wo sie vom Ausbruch des Krieges erfuhren.

1921 beschloß der Besitzer von Schloß Dilborn, Graf von Westerholt-Arenfels, den Nordflügel selbst zu bewohnen. Nauens mußten in den Südflügel umziehen. Heinrich und Marie Nauen bewohnten jedoch separate Teile der nun 580 Quadratmeter großen Wohnung über drei Stockwerke, sie hatten sich nichts mehr zu sagen. Der Park war von da an dem Grafen vorbehalten. 1931 wurde Nauen ordentlicher Professor an der Düsseldorfer

Kunstakademie, an der er bereits einige Jahre gelehrt hatte. Schweren Herzens gaben sie ihre Wohnung in Schloß Dilborn auf und zogen nach Neuss.

Aus den Unterlagen von Erich Heckel geht hervor, dass Siddi Heckel das Gemälde *Park von Dilborn* am 16.11.1915 an Carl Hagemann nach Leverkusen zur Ansicht schickte. Dieser konnte sich wohl nicht zum Kauf entschließen. 1916 kaufte es der Sammler und Mäzen Heinrich Kirchhoff (1874-1934) aus Wiesbaden, der erst ein Jahr zuvor zu sammeln begonnen hatte und für die neuesten künstlerischen Strömungen aufgeschlossen war. Später kam das Bild in die Sammlung von Klaus Gebhard (1896-1976), Fabrikant aus Elberfeld. Er leitete ab 1947 den heute noch bestehenden Kunst- und Museumsverein Wuppertal.

# ERICH HECKEL

DÖBELN/SACHSEN 1883 – 1970 RADOLFZELL/BODENSEE

## DAS JAHR 1914

Erich Heckel zieht im Herbst 1911, wie die anderen Künstler der 'Brücke', nach Berlin. Er bezieht eine Wohnung in der Mommsenstrasse 66 in Berlin-Steglitz. Im Jahr darauf malt er gemeinsam mit Ernst Ludwig Kirchner die Kapelle der bahnbrechenden Sonderbundausstellung in Köln aus. Diese präsentiert fast 650 Kunstwerke von modernen Künstlern aus ganz Europa, auch die, wie es im Katalog heisst „vielumstrittene Malerei unserer Tage“. Erich Heckel ist in der Ausstellung mit drei Gemälden vertreten.

Für Künstler – wie die Mitglieder der Brücke – ist dies eine Gelegenheit, die Werke der von Ihnen bewunderten Maler wie van Gogh, Cézanne, Gauguin, Matisse und Munch im Original zu sehen und sich untereinander auszutauschen. Heckel macht viele neue Bekanntschaften, darunter Walter Kaesbach, Heinrich Nauen, Wilhelm Lehmbruck und Christian Rohlf.

Franz Marc und August Macke besuchen Heckel in Berlin. Im Herbst lernt er Lyonel Feininger kennen, mit dem er bis zu dessen Tod 1956 korrespondiert.

Im Mai 1913 löst sich die Brücke wegen interner Streitigkeiten auf, die Künstler haben sich – auch künstlerisch – auseinander entwickelt. In diesem Jahr hat Heckel seine erste Einzelausstellung bei Fritz Gurlitt in Berlin. Zum ersten Mal reist er nach Osterholz an der Flensburger Förde, wo er bis 1944 die Sommer verbringt.

Anfang des Jahres 1914 werden 64 Werke Heckels in Otto Feldmanns Rheinischem Kunstsalon in Köln präsentiert. Der Kritiker Heinrich Willemsen schreibt eine begeisterte Rezension.

Heckel wird zur Teilnahme an der 'Deutschen Werkbundausstellung' in Köln eingeladen. Er gestaltet die Räume von Feldmanns Galerie für die Ausstellung.

Erich Heckel und Siddi Riha besuchen anschließend Heinrich Nauen, der seit 1912 mit seiner Frau, der Malerin Marie von Malachowski, einen Flügel von Schloß Dilborn im Schwalmthal bewohnt. Die Künstler malen zusammen – und sich gegenseitig.

Ende Juni verlassen Heckel und Riha Dilborn und reisen nach Holland und Belgien. Im Sommer sind sie wieder in Osterholz. Dort erfahren sie Anfang August vom Ausbruch des Krieges. Heckel meldet sich freiwillig, doch da er für untauglich befunden wird, geht er als Krankenpfleger zum Roten Kreuz.

Heckel wird er als Sanitäter im Sanitätszug Kaesbach nach Flandern geschickt, wo er den Rücktransport verletzter Soldaten organisiert. Er begegnet Beckmann, der ebenfalls Sanitäter ist, und besucht James Ensor in Ostende. Am 19. Juni 1915 heiraten Siddi Riha (richtig Milda Frieda Georgi) und Erich Heckel in Berlin-Steglitz. Am 15. November 1918 endet Heckels Sanitätsdienst.





# **FRAUENKOPF CA. 1913**

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Öl auf Karton  
ca. 1913  
53,3 x 49,8 cm

Mit Echtheitsbestätigung des  
Jawlensky-Komitee, Locarno,  
vom 29. September 2014.

Die Arbeit wird in das  
Werkverzeichnis von Alexej  
von Jawlensky aufgenommen.

Provenienz

Kunstsalon Dr. Rusche, Köln

Victor Achter, Mönchengladbach (1946 von obigem erworben)

Privatsammlung (ab 1981, durch Erbschaft von obigem)

Privatsammlung



# FRAUENKOPF CA. 1913

ALEXEJ VON JAWLENSKY

„Jawlenskys Hauptthema ist das menschliche Antlitz. In ihm fand er den vollkommenen Ausdruck für östliche Religiosität und Mystik. Von den stark farbigen Köpfen der fauvistischen Epoche vor dem Ersten Weltkrieg über die strengen konstruktivistischen Gesichter der zwanziger Jahre bis zu den letzten geheimnisvoll glühenden Meditationen der Spätzeit ging der Weg seiner unermüdlichen künstlerischen Entwicklung. Es gibt außer Jawlensky keinen anderen modernen Künstler, der mit solcher Folgerichtigkeit ein einziges Thema verfolgt hat.“<sup>1</sup>

Clemens Weiler 1970

Bereits während seiner Zeit an der Kunstakademie in St. Petersburg war Jawlensky mit der modernen französischen Kunst in Berührung gekommen. Im Sommer 1896 unternahm er mit Marianne von Werefkin eine längere Reise durch Europa, die sie auch nach Paris führte. Im November desselben Jahres ging Jawlensky mit zwei befreundeten Künstlern und von Werefkin nach München. Dort studierte er an der bekannten Malschule von Anton Azbé.

1903 reiste Jawlensky erneut nach Paris, 1905 war er, wie auch 1906, im Salon d'Automne vertreten. Er lernte Matisse kennen und durch ihn die Fauves, die sich zur reinen Farbe bekannten. Bis dahin war Jawlensky eher vom Impressionismus beeinflusst, die Begegnung mit den Fauves und 1907 mit Pater Willibrord Verkade, der zu den Nabis um Gauguin gehörte, veränderte seinen Malstil.

Ab 1907 wurden Jawlenskys Bilder zunehmend farbiger, noch standen Landschaft, Stilleben und Figuren gleichwertig nebeneinander. 1909 gründete er mit Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin und anderen die Neue Künstlervereinigung München.

Der Künstler sah einen Aufenthalt in Prerow an der Ostsee im Sommer 1911 als Wendepunkt:

„Dieser Sommer bedeutete für mich eine große Entwicklung in meiner Kunst. Ich malte dort meine besten Landschaften und große figurale Arbeiten in sehr starken, glühenden Farben, absolut nicht naturalistisch und stofflich ... Dies war eine Wendung in meiner Kunst.“<sup>2</sup>

Auch in der Auswahl der Motive gab es einen grundlegenden Wandel. Jawlensky konzentrierte sich nun fast ausschließlich auf die Figur, speziell das menschliche Gesicht. Es sollte für den Rest seines Lebens sein Hauptmotiv bleiben.

Jawlenskys *Frauenkopf* ist das Resultat der entscheidenden Entwicklungen dieser Zeit im Werk des Künstlers. Monumental, in starken Farben ausgeführt und leidenschaftlich, sind die Köpfe, die der Künstler in dieser Zeit schuf, ein erster Höhepunkt in seinem Oeuvre.

*Frauenkopf*, um 1913 entstanden, zeigt die Büste einer jungen Frau mit blondem Haar und großen blauen Augen. Die Palette rangiert von den Blautönen des Hintergrunds und dem Weiß des

<sup>1</sup> Clemens Weiler, Alexej Jawlensky. Köpfe, Gesichte, Meditationen, Hanau 1970, S. 13.  
<sup>2</sup> ebenda, S. 112.





Alexej von Jawlensky  
*Sturmkiefern in Prerow*  
 1911  
 Privatsammlung

Kleides bis zu Gelb, Grün und Bordeaux-Rot im Gesicht. Die Komposition wird durch grüne Farbfelder in den Schatten des Gesichtes und des Halses belebt. Die Interaktion der Farben ist fein abgestimmt und erzeugt eine faszinierende Wirkung – aufregend und harmonisch zugleich.

Die Strukturen des Gesichtes – Augen, Nase, Kinn und Hals – sind mit schwarzen Pinselstrichen betont. Das Haar berührt fast die obere und rechte Kante des Bildes, so wird die Darstellung fest im Bild verankert. Das Bild erzeugt eine starke Unmittelbarkeit, eine scheinbare Nähe, die den Betrachter anzieht und in ihrem Bann hält.

Jawlensky hat, mit den Mitteln der starken Reduktion, der maskenartigen Geometrie und exotischen Farbgebung, eine Art Ikone geschaffen. Im Laufe der folgenden Jahre führte er diese Art der Abstraktion

und der spirituellen Erhöhung in seinem Werk fort, jedoch ohne die kraftvolle Farbigkeit, die für die 'Vorkriegsköpfe' so typisch ist.

Das erzwungene Exil mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges beendete diese wichtige Werkphase Jawlenskys.

„... wir mußten nur mit dem, was wir tragen konnten, fliehen nach der Schweiz und kamen in einen kleinen Ort, St. Prex am Genfer See, bei Morges. In unserer kleinen Wohnung dort hatte ich nur ein kleines Zimmer zum Arbeiten mit einem Fenster. Ich wollte weiter meine gewaltigen, starkfarbigen Bilder malen, aber ich fühlte, ich konnte nicht. Meine Seele erlaubte mir diese sinnliche Malerei nicht, trotzdem in meinen Arbeiten viel Schönes ist.“<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Brief an Pater Willibrord Verkade in: Clemens Weiler, Alexej Jawlensky. Köpfe, Gesichte, Meditationen, Hanau 1970, S. 125.

# ALEXEJ VON JAWLENSKY

TORSCHOK, RUSSLAND 1864 – 1941 WIESBADEN

## DAS JAHR 1913

Den Sommer 1911 verbringt Jawlensky mit der Familie, also mit Helene Nesnakomoff, dem gemeinsamen Sohn Andreas und Marianne von Werefkin, in Prerow an der Ostsee, wo er seine „besten Landschaften und große figurale Arbeiten in sehr starken, glühenden Farben“ malt. Für ihn ist diese Zeit „eine Wendung in meiner Kunst“.<sup>1</sup>

Im Herbst reist er mit von Werefkin nach Paris, wo er Matisse wieder sieht. Im Dezember treten Kandinsky, Marc, Münter, Kubin und Macke aus der 'Neuen Künstlervereinigung' aus; Kandinsky und Marc gründen den 'Blauen Reiter'. Jawlensky reist nach Barmen, wo in der Ruhmeshalle seine erste Einzelausstellung gezeigt wird.

Jawlensky und von Werefkin treten 1912 aus der 'Neuen Künstlervereinigung' aus; seine Werke werden mit dem 'Blauen Reiter' ausgestellt, obwohl er nicht offiziell beiträgt. Im Sommer fährt er mit Familie nach Oberstdorf im Allgäu, wo sie bis Ende Dezember bleiben. Ende November ist er in Zürich, wo er an einer Ausstellung im Kunstsalon Wolfsberg teilnimmt. Er trifft den Schweizer Sammler Rudolf Kislring, der drei seiner Werke erwirbt.

Jawlensky lernt Paul Klee kennen den er „für einen der größten Künstler Europas“ hält<sup>2</sup> und besucht eine Ausstellung der Werke Emil Noldes in München, die ihn begeistert.

Jawlensky nimmt 1913 mit vier Gemälden am ersten 'Deutschen Herbstsalon' von Herwarth Walden in Berlin teil. In der 'Futuristischen und Expressionistischen Ausstellung' in Budapest und anschließend in Lemberg werden 41 seiner Gemälde gezeigt. Ein Streit führt zur ersten Trennung von Marianne von Werefkin, die nach Litauen zurückkehrt.

Jawlensky stellt 1914 die Gruppe der russischen Künstler für die Teilnahme an der Ausstellung 'Baltinska Utställningens' in Malmö zusammen. Neben seinen eigenen und von Werefkins Werken werden auch Bilder von seinem Sohn Andreas gezeigt. Im Frühjahr fährt Jawlensky allein zur Kur nach Bordighera an der italienischen Riviera.

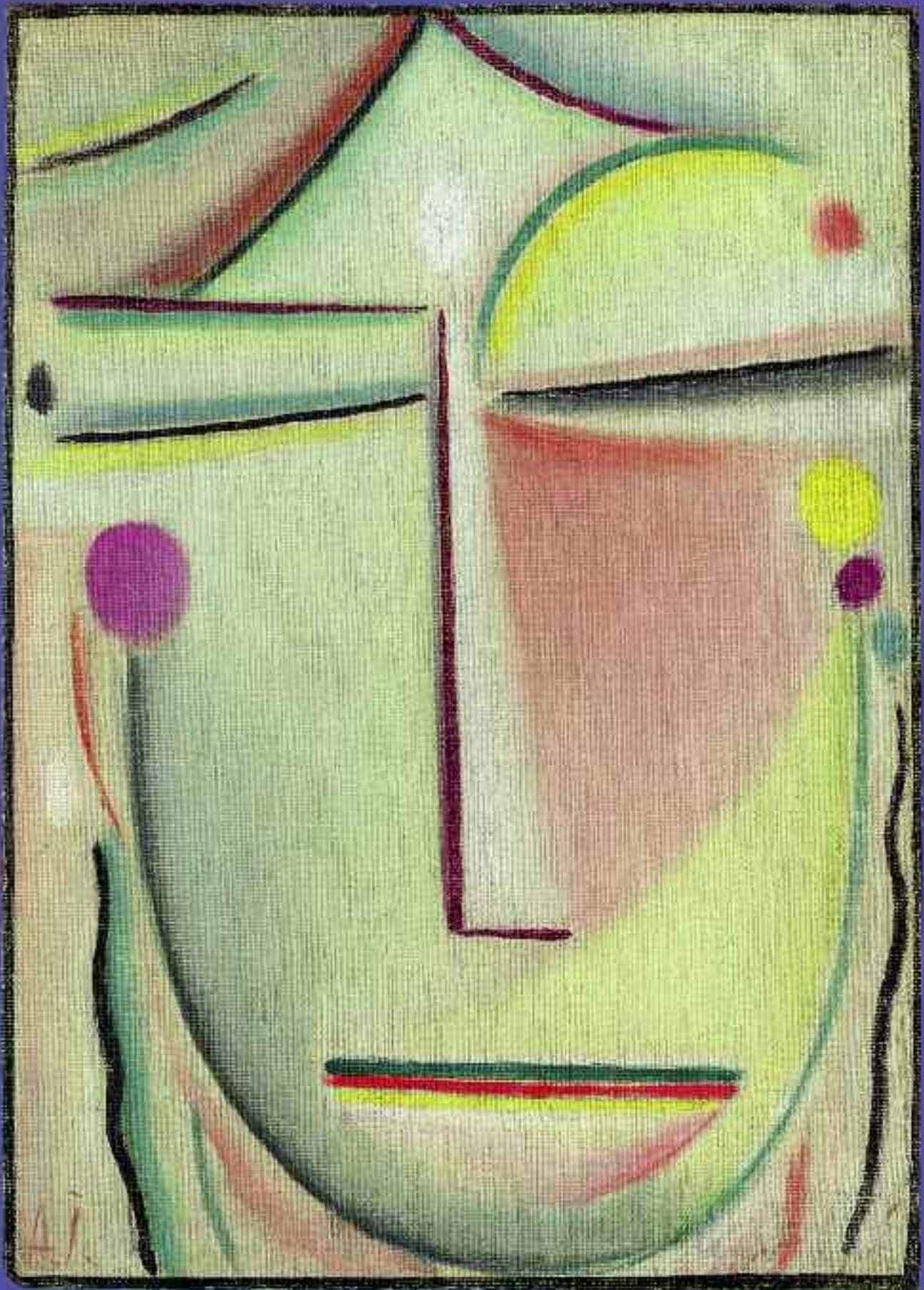
Anschließend besucht er in Russland seine Mutter und Geschwister, in Litauen von Werefkin bei ihrem Bruder. Er kehrt allein nach München zurück, sie kommt etwas später nach.

Bei Kriegsausbruch im August müssen Jawlensky und seine Familie Deutschland innerhalb von 48 Stunden verlassen. Sie reisen nach Saint Prex, ein kleines Dorf am Genfer See. Hier können sie dank der Vermittlung eines Freundes in der Rue du Motty eine Wohnung mieten. Das Atelier und der Haushalt in München werden von den Freunden Adolf Erbslöh und Lily Klee gehütet. Die Serie der 'Farbigen Köpfe' endet jäh.

<sup>1</sup> Clemens Weiler, Alexej Jawlensky. Köpfe, Gesichte, Meditationen, Hanau 1970, S. 112.

<sup>2</sup> Ebd. S. 115.





# ABSTRAKTER KOPF: MORGENLICHT CA. 1920

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Öl auf leinenstrukturiertem  
Papier auf Karton  
ca. 1920  
35,4 x 26,8 cm  
monogrammiert unten links  
rückseitig von Galka Scheyer  
bezeichnet 'Jawlensky  
Frühlicht' und 'early day'

Jawlensky 1129

## Provenienz

Atelier des Künstlers

Galka Scheyer, Hollywood, CA (ab 1924)

Marjorie Eaton, Palo Alto, CA

Oakland Museum of Art, CA (nach 1986, Vermächtnis Marjorie Eaton)

Privatsammlung, USA (1993)

Privatsammlung, USA (von obigem durch Erbschaft)

## Ausstellungen

California Palace of the Legion of Honor, San Francisco 1931.

The Blue Four. Nr. 41 (als 'Light, Loaned by Marjorie Eaton', datiert 1921).

Oakland Art Gallery, Oakland 1931. The Blue Four. Nr. 29

(als 'Light, Private Collection, Miss Marjorie Eaton', datiert 1921).

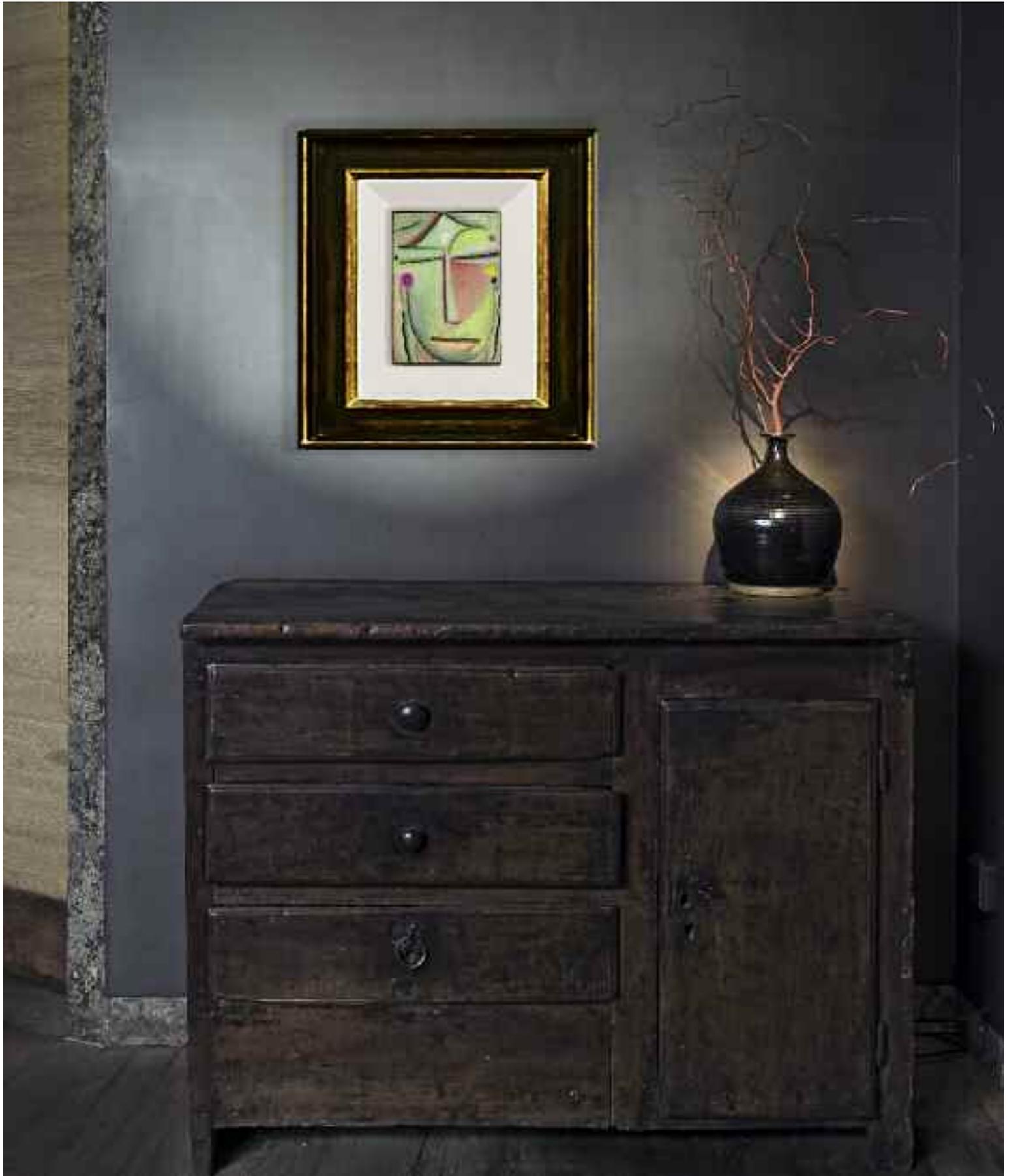
Arts Club of Chicago, Chicago 1932. The Blue Four. Nr. 76 (als 'Light', datiert 1921).

Pasadena Art Museum, Pasadena 1964 (Etikett). Alexei Jawlensky, A Centennial Exhibition.

Nr. 152 (datiert 1928).

## Literatur

Jawlensky, M., Pieroni-Jawlensky, L., Jawlensky, A. Alexej von Jawlensky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Band II 1914-1933. London 1991. Nr. 1129, S. 334 mit Abb.



# ABSTRAKTER KOPF: MORGENLICHT CA. 1920

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Seit etwa 1911 kam im Werk von Alexej Jawlensky dem Thema des menschlichen Kopfes eine zunehmend zentrale Rolle zu. Das Gesicht als der Ausdrucksträger wurde für ihn das Motiv, an dem er die stilistischen Errungenschaften des Expressionismus anwenden konnte.

Seine frühen, stark farbigen Bildnisse, die er selbst 'Farbige Köpfe' nannte, waren beeinflusst von Matisse und den Fauves und ihre Lehre von der Dominanz der Farbe, die sich zunehmend von der Naturnachahmung löst.

Jawlensky, der 18 Jahre in München gelebt hatte, war mit der Kriegserklärung Deutschlands an Rußland am 1. August 1914 ein 'feindlicher Ausländer' und wurde aufgefordert, das Land innerhalb von 48 Stunden zu verlassen. In der Schweiz fand er mit seiner Familie – bestehend aus Marianne von Werefkin, Helene Nesnakomoff und seinem Sohn Andreas – eine Zuflucht.

Er selbst schrieb später: „Wir mußten in die Schweiz fliehen mit nichts außer dem, was wir tragen konnten. Wir kamen nach St. Prex am Genfer See, ein kleiner Ort in der Nähe von Morges. Ich wollte gern weiterhin die kraftvollen, intensiven Bilder malen, aber ich konnte nicht. Ich fühlte, dass ich eine andere Sprache finden mußte, eine mehr geistige Sprache ... Aber meine Seele war durch alle diese schrecklichen Ereignisse so düster und unglücklich, dass ich froh war, ruhig am Fenster sitzen zu können, um meine Gefühle und meine Gedanken zu sammeln.“<sup>1</sup>

Jawlensky hatte nun kein eigenes Atelier mehr, nur ein Zimmer mit Fenster auf den Garten hinaus. Die farbigen Köpfe der Vorkriegszeit konnte er nicht mehr malen. Er konzentrierte sich auf das, was er sah – den Garten, die Natur in ihrer Wandelbarkeit.

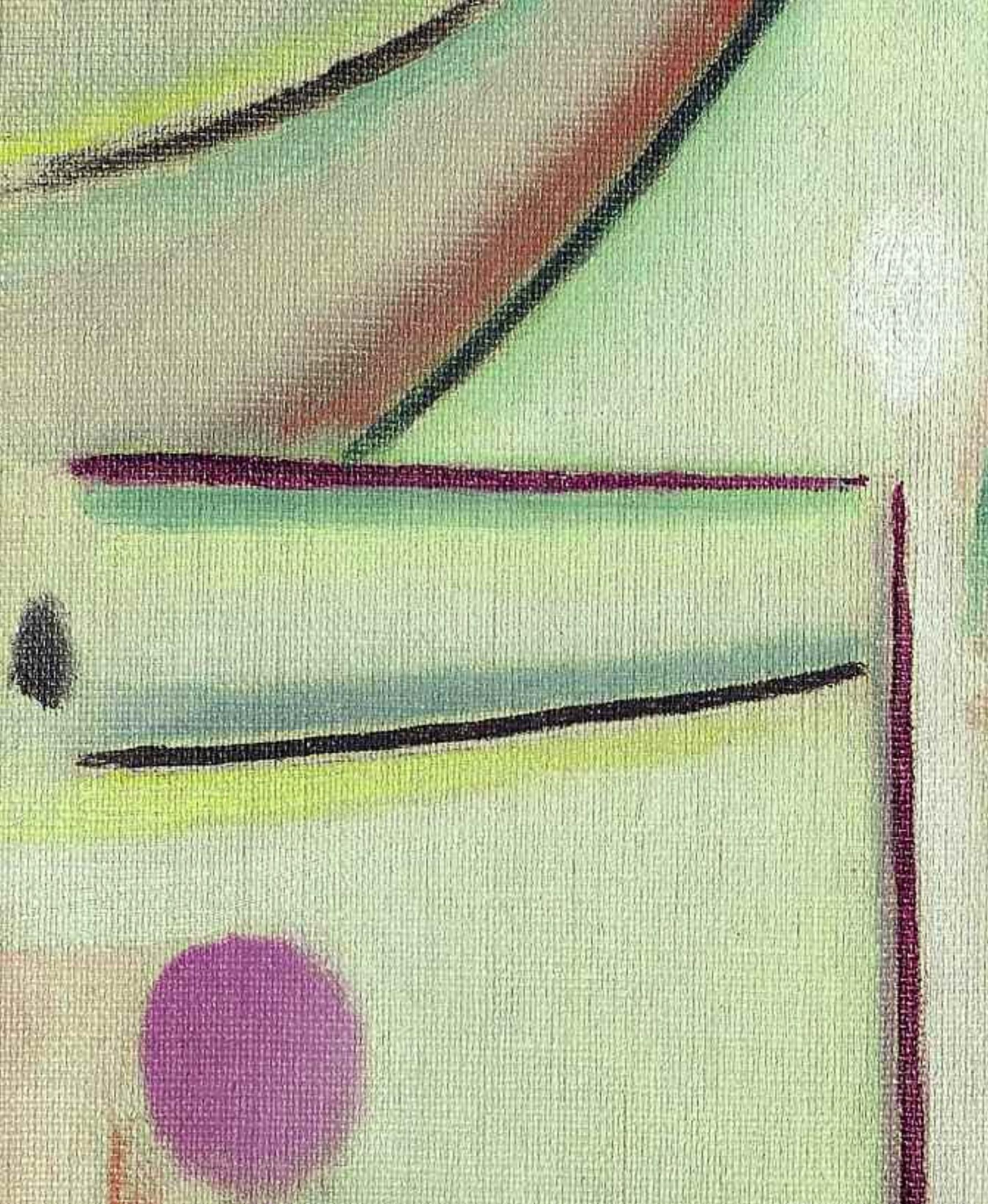
Während der nächsten Jahre schuf Jawlensky eine Serie von annähernd 400 'Variationen' des Motivs 'Blick aus dem Fenster'. Er verfolgte am immer gleichen Motiv den Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, den Wandel der Stimmungen, auch seiner eigenen Empfindungen und Reflexion.

Jawlensky war der erste Künstler der Moderne, der das Serielle, die unendliche Variationsfähigkeit eines Motivs – analog zur 'Variation über ein Thema' in der Musik – in den Mittelpunkt seines Werks stellte. Andererseits bestand er darauf, dass jedes Werk zugleich eine in sich geschlossene Einheit sei.

„Einige Jahre malte ich diese Variationen, und dann war mir notwendig, eine Form für das Gesicht zu finden, da ich verstanden hatte, dass die große Kunst nur mit religiösem Gefühl gemalt werden soll. Und das konnte ich nur in das menschliche Antlitz bringen. Ich verstand, dass der Künstler mit seiner Kunst durch Formen und Farben sagen muß, was in ihm Göttliches ist. Darum ist ein Kunstwerk ein sichtbarer Gott, und die Kunst ist Sehnsucht zu Gott.“<sup>2</sup>

1916 machte Jawlensky die Bekanntschaft der jungen Künstlerin Emmy Scheyer. Wegen ihres schwarzen Haars nannte er sie Galka – russisch für Dohle. Sie

<sup>1</sup> Clemens Weiler, Alexej Jawlensky. Köpfe, Gesichte, Meditationen, Hanau 1970, S. 116.  
<sup>2</sup> Ibid., S. 125.





Helene Nesnakomoff mit Andreas,  
1905

Alexej von Jawlensky  
*Helene mit roter Weste*  
1907  
Privatsammlung



war von seiner Kunst so überzeugt, dass sie selbst die Malerei aufgab und sich ganz dem Werk Jawlenskys widmete. Oft saß sie ihm Modell und aus den Portraits, die er von ihr schuf, entwickelte er die Serien der Köpfe.

Diese Serien überschneiden sich und bestehen zum Teil parallel und gleichberechtigt nebeneinander. 1917 begann er die 'Mystischen Köpfe', die er bis ca. 1919 malte, parallel dazu die 'Heilandsgesichte' von 1917-1922. Diese wurden über die Jahre androgyner und zunehmend abstrahiert.

Die Serie der 'Abstrakten Köpfe', die er ab 1918 bis 1933 malte, war der nächste logische Schritt in der Abstrahierung und setzte die Farbfeldmalerei, die er in den 'Variationen' entwickelt hatte, fort. Sie lassen eine zunehmende innere Einkehr erkennen, der Blick der geschlossenen Augen ist nach innen gewandt, die Farben entsprechen Stimmungen, die sich oft in den Titeln widerspiegeln. So ist z.B. *Winterstimmung* in sanften Grau- und Brauntönen mit wenigen zartgelben Akzenten gehalten. Auch im vorliegenden Werk entspricht das Farbschema in Pastellfarben mit wenigen kräftigen Akzenten dem Titelzusatz: *Morgenlicht*. Hier hat der Künstler die Farben des Himmels bei Tagesanbruch auf die Leinwand gebracht, von zartem Gelb über feines Orange-Rosa, Hellblau und Hellgrün.

Jawlensky führte mit den 'Abstrakten Köpfen' die Tradition der Darstellung des wahren Antlitzes Christi, der 'Vera Icon' weiter. Diese folgt seit Jahrhunderten einem festgelegten Schema, das im Turiner Grabtuch ebenso erkennbar ist wie in den byzantinischen Mosaiken von Ravenna und Konstantinopel. Auch heute noch halten sich Ikonenmaler daran.

Die charakteristischen Merkmale sind: der Mittelscheitel, das asymmetrische Gesicht, die ungleichen Nasenflügel, die das Gesicht einrahmenden, leicht gewellten Locken und oft die stilisierte Locke, die in die Stirn fällt. Im vorliegenden Werk hat er die Locke durch einen weißen Tupfer in der Mitte der Stirn ersetzt, was er in den 1933 begonnenen 'Meditationen' beibehielt.

Die zunehmende Abstraktion fand ihren Endpunkt 1933-1937 in den 'Meditationen', Andachtsbildern, in denen die horizontale Achse des Gesichtes, die Augen, und die vertikale, die Nase, durch ein dunkles Kreuz markiert werden, das die Bildkomposition automatisch in vier Felder aufteilt, die der Künstler in deutlichen, parallelen Pinselstrichen mit meist dunklen Farben füllte.

Das vorliegende Werk *Abstrakter Kopf: Morgenlicht* vereint sowohl Merkmale der 'Heilandsgesichte' wie auch der 'Abstrakten Köpfe'.



Die Nase ist noch nicht so stark abstrahiert und der Künstler hat ein typisches Merkmal des Antlitzes von Helene Nesnakomoff integriert, der Mutter seines Sohnes Andreas: eine hochgezogene Augenbraue (Abb.)

Der Unterschied der Merkmale läßt sich bei der Gegenüberstellung des vorliegenden Werks mit einem 1929 entstandenen abstrakten Kopf und einer 1936 geschaffenen *Meditation* feststellen. Im *Abstrakten Kopf* findet sich zudem mit den deutlichen Pinselstrichen und den Farbfeldern bereits eine Vorahnung auf den nächsten Schritt, die 'Meditationen'.

1924 gründeten Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee und Lyonel Feininger die Künstlergruppe 'Blue Four'. Es war ausschließlich ein kommerzieller Zusammenschluß, darauf ausgerichtet, die vier Künstler in den USA bekannt zu machen. Als ihre Repräsentantin beauftragten sie Galka Scheyer. Am 8. Mai 1924 verließ die 'Botschafterin der modernen Kunst' Hamburg per Schiff und traf am 18. Mai in New York ein. Im Gepäck hatte sie unter anderem *Abstrakter Kopf: Morgenlicht*, es ist auf der Liste der Bilder verzeichnet, die sie mitnahm, ebenso auf einer Liste von 1928, auf der die bei ihr verbleibenden Werke festgehalten wurden.

1929 beschloß Scheyer nach Hollywood umzuziehen, nachdem sie von dem Galeristen Harry Braxton eingeladen worden war, in seiner Galerie in Los Angeles vier aufeinanderfolgende 'Blue Four'-Ausstellungen unter der Schirmherrschaft des Regisseurs Josef von Sternbergs auszurichten. Die Ausstellungen wurden ein großer Erfolg. Die durch von Sternbergs Schirmherrschaft erzeugte Publicity zog die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit, der Presse und auch wichtiger Sammler auf sich.

1926 hatte Galka Scheyer eine junge Künstlerin kennengelernt, Marjorie Eaton (1901-1986), die aus einer reichen Familie stammte. Scheyer wurde ihre Mentorin, ermutigte sie in ihrer Malerei und weckte ihr Interesse an den Künstlern, die sie vertrat. Das erste Werk, das Eaton erwarb, war ein Bild von Paul Klee. Da Eaton viel reiste, ließ sie eine spezielle Truhe bauen, in der sie ihre Kunstwerke mitnehmen konnte. Dort hinein kam bald auch *Abstrakter Kopf: Morgenlicht*, das sie erwarb, und zwar nach 1928, jedoch vor 1931, denn in diesem und dem folgenden Jahr wurde es als ihre Leihgabe in mehreren Ausstellungen gezeigt. Marjorie Eaton behielt das Gemälde bis zu ihrem Tod 1986.

Alexej von Jawlensky  
links:  
*Abstrakter Kopf: Morgenlicht*  
ca. 1920  
Mitte:  
*Abstrakter Kopf*  
1929  
Privatsammlung  
rechts:  
*Große Meditation: Harmonie in Grün*  
1936  
Privatsammlung



# ALEXEJ VON JAWLENSKY

TORSCHOK, RUSSLAND 1864 – 1941 WIESBADEN

## DAS JAHR 1920

Alexej von Jawlensky lebt ab 1914 mit Marianne von Werefkin, Helene Nesnakomoff und dem gemeinsamen Sohn Andreas in St. Prex am Genfer See.

1916 macht er die Bekanntschaft der jungen Künstlerin Emmy Scheyer. Sie hat ein Gemälde von Jawlensky gesehen und will den Künstler kennenlernen. Zwischen ihnen entsteht eine tiefe geistig-intellektuelle Verbindung. Wegen ihrer schwarzen Haare nennt er sie 'Galka', russisch für Dohle. Sie inspiriert ihn, sich wieder seinem bevorzugten Motiv zuzuwenden, dem menschlichen Gesicht. Er beginnt die Serie der Köpfe, die er bis zu seinem Tod weiterentwickelt und immer stärker abstrahiert. 1917 beginnt er mit den 'Mystischen Köpfen' und den 'Heilandsgesichten'.

Im Herbst 1917 zieht Jawlensky mit Familie nach Zürich. Er lernt andere Exilanten kennen, darunter Wilhelm Lehbruck, Paul Cassirer, sowie die Dadaisten Hans Arp, Sophie Taeuber, Tristan Tzara, und Hugo Ball. Er stellt im Kunstsalon Wolfsberg und in der Galerie Coray aus. Nach einer schweren Grippe rät ihm sein Arzt zu einem milderen Klima.

Im April 1918 erfolgt der Umzug nach Ascona am Lago Maggiore. Sie beziehen eine Wohnung im Castello Bezzola an der Seepromenade. Die Tänzerin Lotte Bachrach und der Pelzhändler Bernhard Mayer kaufen in dieser Zeit mehrere Gemälde. Jawlensky malt in Ascona die ersten 'Abstrakten Köpfe'. Seine Gesundheit ist geschwächt, er geht in die Klinik von Dr. Bircher-Benner in Zürich.

Nach einem Einbruch in die Münchner Wohnung reisen Jawlensky, Helene und Andreas im Mai 1920 nach München, um die Wohnung in der Giselastraße aufzulösen, anschließend nach Berlin, wo Emmy Scheyer eine Jawlensky-Ausstellung in der Galerie Fritz Gurlitt organisiert hat. Diese wandert weiter in zwanzig deutsche Städte, u. a. zur Kestner-Gesellschaft in Hannover.

Im September kommen Alexander und Clothilde Sacharoff, danach Paul und Lily Klee zu Besuch nach Ascona.

Das Bauhaus Dessau umwirbt Jawlensky, der ablehnt, da er glaubt dass man Kunst nicht lehren könne. Bilder von Jawlensky sind auf der Biennale in Venedig ausgestellt.

Jawlensky lernt Alexander Archipenko kennen. Im Dezember geht er erneut in die Klinik.

Scheyer hat 1921 in Wiesbaden eine erfolgreiche Ausstellung im Neuen Museum organisiert, mehr als 20 Bilder werden verkauft. Jawlensky trifft dort interessante Menschen, darunter Heinrich und Toni Kirchhoff, die zu Sammlern seiner Kunst werden. Er beschließt, nach Wiesbaden zu ziehen, im Juni 1921 trifft er dort ein. Helene und Andreas folgen bald.

Jawlensky und Helene heiraten am 20. Juli 1922, was nach vielen Auseinandersetzungen zum endgültigen Bruch mit Marianne von Werefkin führt.

Alexej von Jawlensky





# OHNE TITEL 1966

WIFREDO LAM

Öl auf Leinwand  
1966  
114,5 x 147,5 cm  
signiert und datiert unten rechts

Laurin-Lam 66.10

Provenienz  
R.J. Nicolas, Cannes (ab 1971/72)  
Galerie Melki, Paris  
Privatsammlung, Europa  
Privatsammlung

Literatur  
Pol Fouchet, Max. Wifredo Lam. Barcelona / Paris 1976. Pl. 521, S. 241.  
Pol Fouchet, Max. Wifredo Lam. Barcelona / Paris 1989. Pl. 553, S. 261.  
Laurin-Lam, Lou. Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Work, Vol. II 1961-1982.  
Lausanne 2002. Pl. 66.10, S. 293.



# SANS TITRE 1966

WIFREDO LAM

„Wifredo Lam ist kontemplativ, das heißt der Welt, der verborgenen Welt gegenüber offen und auf geheimnisvolle Weise über diese Welt mit der Herkunft des Menschen und der Entstehung der Welt verbunden, und deswegen ist seine Kunst ganz wesentlich humanistisch.“<sup>1</sup>

Eugène Ionesco

Im Jahr 1966, als Wifredo Lam sein unbetitelt Gemälde schuf, starb in Paris der Wortführer und maßgebliche Theoretiker des Surrealismus, André Breton. Wifredo Lam, seit den 1940er Jahren und vor allem seit den 1950er Jahren Wahlpariser, war unter den Teilnehmern des Trauerzuges für Breton, war dieser doch ein Freund und jahrzehntelanger Weggefährte des Malers. Lam illustrierte Gedichtbände Bretons, und er reiste mit ihm und anderen in der unruhigen Zeit des Zweiten Weltkrieges und des Exils der Surrealisten unter anderem 1941 nach Martinique und 1944 nach Haiti, zu den karibischen Wurzeln des kubanischen Malers.

Wifredo Lam, in Kuba geboren, war der Sohn eines Chinesen und einer Kubanerin mit afrikanischen Vorfahren. Nach seiner Ausbildung in dem Karibikstaat zog es ihn nach Europa, und 1938 machte er, nach Aufenthalt vor allem in Spanien, wo er auch im Widerstand gegen Franco kämpfte, in Paris die Bekanntschaft von Breton, Picasso und anderen Exponenten der Avantgarde und des Surrealismus. Diese prägenden Jahre in der damaligen Welt-hauptstadt der Kunst in Verbindung mit den vielfältigen kulturellen Ursprüngen haben die Kunst Wifredo Lams geformt.

Tatsächlich lassen sich in seiner Malerei die prägenden Impulse von Pablo Picasso, der in ihm einen Seelenverwandten erkannte, nicht übersehen. Insbesondere nach der durch den Krieg und die Verfolgung erzwungenen Emigration in die USA werden diese Impulse stärker und verdichten sich mit den Einflüssen von Lams kultureller Herkunft zu einer synkretistischen und dennoch vollkommen neuen Bildsprache wie in dem unbetitelten Gemälde von 1966. Es handelt sich um eine spontane, kreative und im besten Sinne des Wortes multikulturelle Fusion, die die Werke Lams seit den 1940er Jahren charakterisiert, die ihn zu einem der bemerkenswertesten Vertreter seiner Generation und zu einer Art postmodernem Künstler 'avant la lettre' machte. Josefina Alix hat dies so zusammengefaßt:

„Von ganz anderem Charakter (im Vergleich zu Yves Tanguy), verließ auch der Kubaner Wifredo Lam – der seit 1938 in Paris war – Europa zusammen mit der Gruppe der Surrealisten. Die Wiederbegegnung mit seinen Wurzeln verursachte eine wesentliche Veränderung in seiner Malerei. Seine Figuren mit ihren gelängten Gesichtern nahmen die Form von Masken an und vermischten sich in einer Art Symbiose mit der überreichen Vegetation seiner karibischen Heimat. ... Lam brauchte keine anthropologischen Forschungen anzustellen; seine Veränderung geschah auf vollkommen spontane Art und Weise durch seine Erfahrungen, durch die Voodooiten, die er in seiner Kindheit gesehen hatte, und von seiner angeborenen Überzeugung, dass die Kräfte der Natur eine Erweiterung des menschlichen Geistes selbst seien.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Zit. n. Wifredo Lam. Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1988, S. 24.

<sup>2</sup> Josefina Alix. Indigenous art and nature. The encounter of the art of the old and new worlds. In: Les Surréalistes en exil et les débuts de l'école de New York. Ausst. Kat. Musée d'art moderne et contemporain. Strasbourg 2000, S. 359-370, hier S. 366.





Picasso und Lam,  
Vallauris 1954

Wifredo Lam in seinem Atelier  
in Albissola,  
um 1970



Diese Veränderung seiner Malerei – die substantiell eine Apotheose all seiner Einflüsse und Erkenntnisse ist – drückt sich in stärkster Form in Lams Gemälden der sechziger Jahre aus. Rein formal ist die Anverwandlung kubistischer Formsprache in der Verbindung mit einer aus den verschiedensten Quellen gespeisten Ikonographie unübersehbar. Die Nähe zu Picassos Malerei der dreißiger und vierziger Jahre ist mit den Händen zu greifen, wenn man auch nur die Parallele des einen Kopfes der Lam'schen Fabelwesen auf dem Gemälde von 1966 mit der Pferdefigur auf Picassos *Guernica* vergleicht. Daneben fließen viele weitere formale Reminiscenzen der europäischen Avantgarde ein, verblüffenderweise insbesondere der Skulptur. So erinnert die polygone Form im oberen rechten Bildviertel in frappierender Weise an Arbeiten von Lynn Chadwick oder Kenneth Armitage – der Lams animistisches Empfinden für die Figur und die Natur teilte. Im Vergleich mit anderen Werken, in denen diese rhomboiden, oft miteinander verknüpften und gelegentlich biomorph ergänzten Formen auftauchen, kristallisiert sich heraus, dass sie ein Symbol für Licht oder Geistwesen zu sein scheinen, so etwa in *Umbral* von 1950 oder *Al Final de la Noche* von 1969.

<sup>3</sup> So z. B. in *Damballah*, um 1947 entstanden, oder in *Die Abalochen tanzen für Dhombala, den Gott der Einheit* von 1970.

Lams Vorgehensweise in der Ikonographie wie in der Farbgebung ist hingegen vollkommen seine eigene, daher der besondere Charakter seiner amalgamistischen Malerei. Darin steht er der Besonderheit der religiösen Strömung der sogenannten Santeria in seiner kubanischen Heimat nahe, die die christlichen Heiligen der Kolonialisten mit den überkommenen Göttern und Dämonen des afrikanisch-karibischen Kulturkreises überblendet.

So konnten die abstrahierten, unauflöslich miteinander verschlungenen Drachen- oder Schlangengestalten mit den mythischen Figuren von Damballa und Ayida in Verbindung gebracht werden, Gottheiten des Voodoo-Kultes, die das absolut Gute, das Schöpferische, die Sexualität und die Fruchtbarkeit verkörpern und die immer wieder auch namentlich in Lams Werk auftreten.<sup>3</sup> In ebenso eindrücklicher wie brillanter Farbregie läßt Lam diese zentralen Symbolfiguren aus einem dunklen Grund kontrastreich und mit den für ihn typischen, geometrisch anmutenden Konturlinien hervortreten, als seien sie überdimensionale Erdzeichnungen wie die berühmten Linien von Nazca oder andere, nur aus größter Höhe erkennbare, also für übermenschliche Betrachter geschaffene Bildnisse.



Auf die ihm eigene Weise hat Wifredo Lam das ästhetische Prinzip des Surrealismus neu definiert. Denn er erzeugt den Kern des surrealistischen Erkenntnisprogramms, nämlich die Verbindung des Unzusammengehörigen und des einander Fremden zu etwas Neuem, um aus diesem unerwarteten Zusammentreffen den Funken der tieferen Einsicht zu schlagen, über die interkulturelle Legierung, aus der seine Bilder bestehen. Daniel Abadie hat diese Sonderstellung Wifredo Lams geistreich zusammengefasst:

„Es gibt Gemälde, die Offenbarungen sind, und Lams Werke gehören offenkundig dazu. Es ist genau die 'vertraute Fremdheit', die Louis Althusser in ihnen sah, die unseren abendländischen Augen Schwierigkeiten bereitet. Diese Gestalten, die den Geist eines Ortes so tief zum Ausdruck bringen, die so eng mit Kuba und dem Voodoo-Kult verbunden sind, sind zur gleichen Zeit die unsrigen und Teil unserer Kultur. ... Es war das Verdienst Lams, dieses Mannes, der zugleich Afrikaner und Chinese war und sich in Europa selbst entdeckte, es vermocht zu haben, diese unbekanntes Mischwesen, die jedem vertraut sind, und diese neuen Kulturen mit den Ausmaßen einer ganzen Welt ins Leben zu rufen.“<sup>4</sup>

Wifredo Lam selbst hat die Absicht, die seine Bilder mit der synkretistischen, kulturelle Grenzen überschreitenden Kombination seiner künstlerischen Quellen verfolgen, so beschrieben:

„Meine Malerei ist trotz meines eigenen geistigen Klimas ein allgemeiner Vorschlag, demokratisch, wenn du willst, für alle Menschen.“<sup>5</sup>

Pablo Picasso  
*Guernica*  
 1937  
 Museo Reina Sofia, Madrid

<sup>4</sup> Daniel Abadie. Wifredo Lam, *The Soul of the Jungle*. Paris 1985, unpaginiert.

<sup>5</sup> Zit. n. Max-Pol Fouchet. *Wifredo Lam*. Barcelona 1976, S. 108.



# WIFREDO LAM

SAGUA LA GRANDE, KUBA 1902 – 1982 PARIS

## DAS JAHR 1966

Seit 1964 besaß Wifredo Lam ein Haus mit Atelier in dem italienischen Küstenort Albissola Mare und verbrachte dort einen Großteil der Zeit, die er nicht auf Reisen war, während seine dritte Frau Lou Laurin sich mit den zwischenzeitlich geborenen zwei von später drei gemeinsamen Kindern, den Söhnen Eskil und Timour, zumeist in der Pariser Wohnung des Paares aufhielt. Lam sandte seiner Familie viele Briefe und besuchte sie etwa einmal im Monat, solange die Familie nicht nach Albissola kam oder ihn auf Reisen begleitete. Denn es gab auch im Jahr 1966 eine rege Reisetätigkeit des Künstlers, der seit seiner Teilnahme an der documenta III in Kassel 1964 zu vielen großen Einzelausstellungen seines Werkes eingeladen werden sollte. 1966 nahm so eine Reihe von retrospektiv angelegten Schauen in der Kestner-Gesellschaft in Hannover ihren Anfang und setzte sich unter anderem in der Kunsthalle Basel, im Stedelijk Museum in Amsterdam und im Moderna Museet in Stockholm bis in das folgende Jahr hinein fort. Schon zuvor erhielt Lam wichtige Preise zuerkannt, so den Guggenheim International Award und den Premio Marzotto.

Lams internationale Anerkennung erreichte bis 1966 also einen erneuten Höhepunkt, und so hat es fast eine symbolische Seite, dass André Breton, einer seiner engsten Vertrauten aus der gemeinsamen Zeit mit den Surrealisten, in diesem Jahr verstarb und in Paris, im Beisein Wifredo Lams, beerdigt wurde.

Albissola bildete aber trotz der Reisen des Jahres 1966, die durch Europa und bis nach Moskau führten, das Zentrum der künstlerischen Tätigkeit. Neben den Gemälden widmete sich Wifredo Lam dort auch zunehmend der Druckgraphik, seit er mit Giorgio Upiglio und dessen Studio Grafica Uno in Mailand in engem Austausch stand.

Ein Werk jedoch schuf Wifredo Lam 1966 in der prägnanten und charakteristischen Malweise dieser Jahre wohl zumindest teilweise in Kuba: dort malte er *El tercer mundo* – Die Dritte Welt – für den Präsidentenpalast von Fidel Castro. Noch stand Lam der Revolution in seinem karibischen Heimatland positiv gegenüber und nahm im folgenden Jahr auch an der von Paris nach Havanna übersiedelten Ausstellung des Salon de Mai teil.

Wifredo Lam,  
Kuba, 1963





# DER NUTZGARTEN IN WANNSEE NACH NORDOSTEN 1917

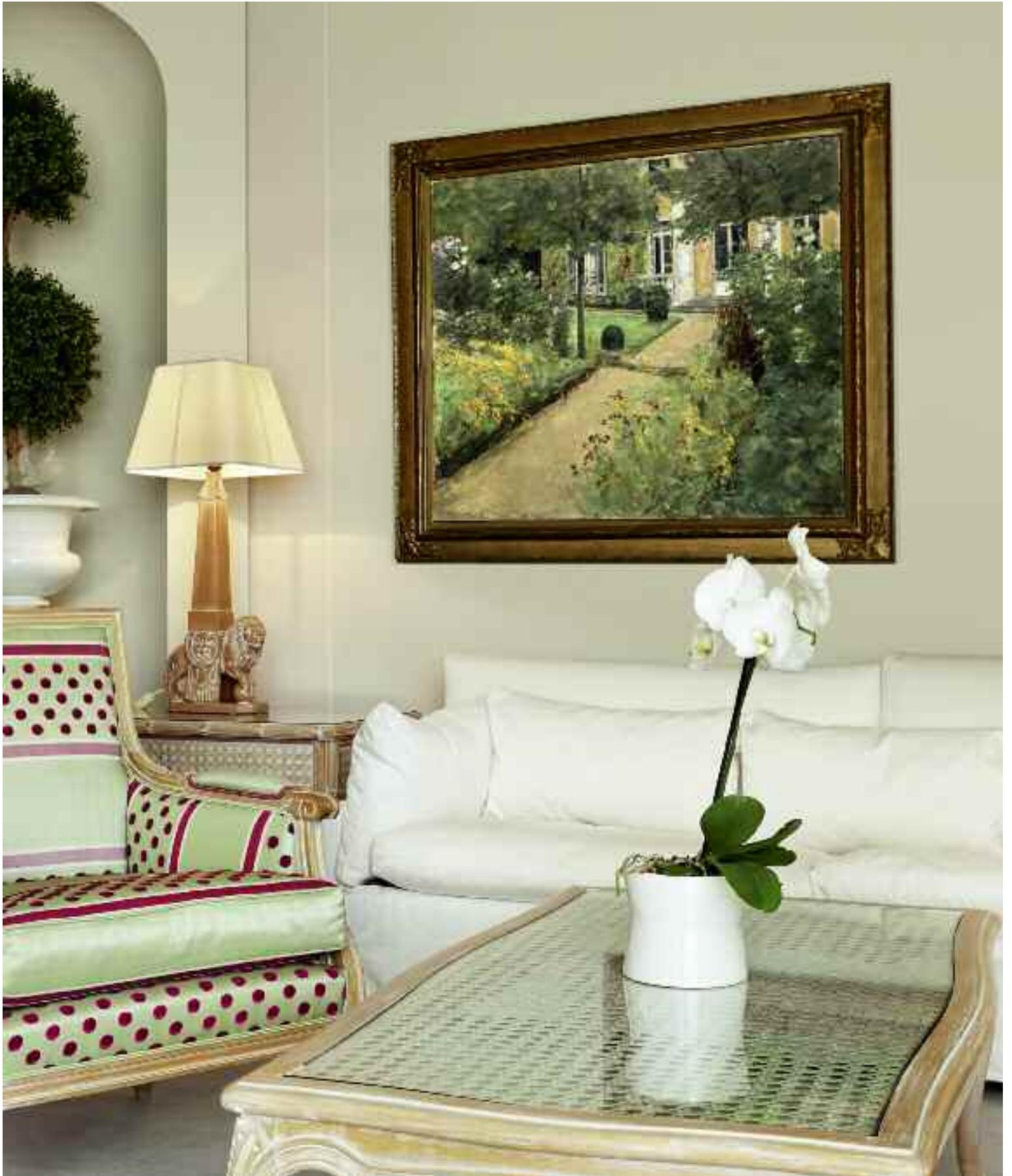
MAX LIEBERMANN

Öl auf Leinwand  
1917  
73,5 x 92 cm  
signiert und datiert unten  
rechts  
Eberle 1917/8

Provenienz  
Paul Cassirer, Berlin  
(laut Wvz möglicherweise Franz Oppenheim, Berlin)  
Franz Resch, Gauting bei München  
Galerie Gunzenhauser, München  
Privatsammlung, Schweiz (1964)  
Privatsammlung

Ausstellungen  
Palais de Beaulieu, Lausanne 1964. Exposition National Suisse Lausanne,  
Chefs d'Oeuvre des Collections Suisses. Nr. 32, mit Abb. (Étikett)

Literatur  
Eberle, Matthias. Max Liebermann, Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien.  
Band II 1900-1935. München 1995. Nr. 1917/8, S. 933.



# DER NUTZGARTEN IN WANNSEE NACH NORDOSTEN 1917

MAX LIEBERMANN

Als Max Liebermann 1909 ein großes Seegrundstück am Wannsee, in der Villenkolonie Alsen, erwarb und sich dort bis 1910 ein Landhaus – oder wie Liebermann es nannte, seine Villa, sein Schlösschen<sup>1</sup> – durch den Architekten Paul Baumgarten im neoklassizistischen Stil errichten ließ, spielte die Anlage des Gartens bereits eine herausragende Rolle. Für die Gestaltung des Gartens griff Liebermann intensiv auf die Hilfe seines Freundes Alfred Lichtwark zurück, des ersten Direktors der Hamburger Kunsthalle und nicht zuletzt durch seine Schriften wichtiger Protagonist der Reformbewegung für einen modernen Gartenbau. Gebäude und Garten sind nach dem Krieg lange Jahre anders genutzt worden, aber seit 2006 dient das Wohnhaus als Museum, und der Garten ist weitgehend originalgetreu wiederhergestellt worden, so dass sich die Wannseevilla des Künstlers mit ihrem Garten bis heute in der auf Liebermanns Bildern wiedergegebenen Situation nacherleben läßt.<sup>2</sup> Auf dem langgestreckten Grundstück teilt das Wohngebäude in etwa das obere Drittel zur Straße hin von den unteren zwei Dritteln, die zum See hin ausgerichtet sind. Im oberen kleineren Teil wurde zudem ein Gärtnerhäuschen errichtet und der Nutzgarten angelegt. Zum See hin schließt eine Blumenterrasse an die Villa an, und es folgt eine große Rasenfläche, die von Hecken- und Rosengärten, einem Birkenhain, Beeten, Büschen und Baumgruppen flankiert wird.

Max Liebermann selbst hatte klare Vorstellungen von der Gesamtanlage, wie er seinen Architekten wissen ließ: „Wenn ich hier am Ufer stehe, so will ich durch

das Haus hindurch auf den Teil des Gartens sehen können, der dahinter liegt. Vor dem Haus soll eine einfache Wiese angelegt werden, so dass ich von den Zimmern aus ohne Hindernis auf den See sehen kann. Und links und rechts vom Rasen will ich gerade Wege. Das ist die Hauptsache. Noch etwas. Das Zimmer, das in der Achse liegt, soll der Eßraum sein. So – und nun bauen Sie.“<sup>3</sup>

Diese Vorgaben des Bauherrn wurden alle erfüllt, und schon 1910 konnte die Familie Liebermann das Haus am Wannsee beziehen. In den kommenden 25 Jahren bis zum Tod Liebermanns sollten hier alleine an die 200 Gemälde, die weit überwiegend den Garten zeigen, entstehen – die Zeichnungen, Pastelle und Druckgraphiken noch nicht mitgerechnet. Dabei ist es erstaunlich, dass es keine wirklichen Ansichten des Hauses selbst gibt: es erscheint stets nur als Kulisse, Hintergrund oder Bildbegrenzung. Nur ausschnitthaft bezieht Liebermann die Architektur des Wohnhauses und manchmal auch des Gärtnerhäuschens in seine Kompositionen mit ein. Auch der Innenraum wird nur sehr selten zum Motiv, und auch das erst in der Mitte der zwanziger Jahre, als der Maler ein Familienbild in der Diele ansiedelt. Sein Atelier, das sich Liebermann im ersten Stock des Hauses eingerichtet hatte, taucht gar erst in wenigen Bildern ab 1932 auf. Dies ist am wenigsten verwunderlich, denn in seinem Wannseegarten arbeitete Liebermann wohl fast ausschließlich unter freiem Himmel, unmittelbar vor der Natur: das immer wieder neu interpretierte Hauptmotiv war fast ausschließlich der Garten.

<sup>1</sup> Dorothee Hansen in: Max Liebermann – der deutsche Impressionist.

Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen, München 1995, S. 208.

<sup>2</sup> Zur Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands vgl. Braun, Günter und Waltraud (Hrsg.): Max Liebermanns Garten am Wannsee und seine wechselvolle Geschichte. Berlin 2008.

<sup>3</sup> Jedlicka, Gotthard. Begegnungen mit Künstlern der Gegenwart. Zürich 1945, S. 29.





Max Liebermann  
*Das Atelier in Wannsee*  
 um 1932

In seinem Gemälde des Nutzgartens mit Blick nach Nordosten gewährt Liebermann einen ausschnitt-haften Blick aus dem im vorderen Teil des Grundstücks gelegenen Nutz- und Bauerngarten auf die Vorderfront des Wohnhauses mit den eine loggia tragenden zwei ionischen Säulen. Einige Fenster-türen werden sichtbar, hinter denen sich im Erd-geschoß die Diele und die Garderobe verbergen. Das im Obergeschoß links durch das Blattwerk sicht-bare Fenster gehört zu Liebermanns Atelier. Wiederum erhält das Gebäude nur eine Rolle als Theaterwand, als rückwärtiger Abschluß. Die Hauptrolle spielt die Farbkomposition der Blumen, Blüten, Stauden und Bäume des Gartens. Der obere Bildrand wird durch das grüne Band der Lindenhochhecke eingenom-men. Darunter erkennt man vor dem Wohnhaus zu-nächst die Rasenflächen mit den Buchsbaumkugeln und schließlich, bis zum Bildvordergrund, erstrecken sich beiderseits des das Bild diagonal durchschnei-denden Gartenwegs die Beete mit der üppig in gelb, weiß und rot blühenden Vegetation. Dass es sich um einen Nutzgarten handelt, läßt sich nur an der rechten unteren Bildecke erkennen, in der Liebermann offenbar ein Kohlfeld oder ein Salatbeet dargestellt hat. Aus dem dunklen Grün der Blätter und den prächtigen Blütenständen erschließt sich, dass das Bild im Sommer gemalt wurde. Nichts gemahnt daran, dass das Gemälde im vorletzten

Kriegsjahr entstand und zum Zweck der Selbst-versorgung große Teile auch der Rasenflächen in Kohlfelder umgewidmet wurden. Auch dies hat Liebermann in Bildern festgehalten, so dass man nachverfolgen kann, wie der Kohl den Garten er-oberst und dann vor den Blumen wieder zurück-weicht – sogar in der Idylle des Wannseearkadiens werden die Zeitumstände sichtbar.

Aber Liebermanns malerisches Thema ist all dies nicht. Das vorliegende Gemälde ist zum einen ein besonders schönes Beispiel aus der großen Gruppe der Wannseebilder für Liebermanns perspektivische Bildanlage. Seine Wahl des Bildausschnitts ist oft ungewöhnlich, und in sehr vielen Wannseedarstellungen findet sich eine dynamische, aus der Schräge angelegte Ansicht. Hier komponiert Liebermann durch den Gartenweg eine dominierende Diagonale, der die fast gestisch gemalten Blumen-beete folgen und die durch die Hauswand und vor allem die Lindenreihe begrenzt wird. Der Standpunkt des Betrachters erscheint leicht erhöht, so dass sich durch die etwas von oben abgewinkelte Drauf-sicht eine weitere Verfremdung und 'Beschleunigung' ergibt. Zum anderen wird in dem Farbwirbel der keineswegs naturalistisch wiedergegebenen Pflanzen und Blüten die Unmittelbarkeit der plein air-Malerei spürbar, durch die Liebermann eine



Die Villa von Max Liebermann  
(Straßenseite) am Wannsee, 2014

Farb- und Massenverteilung zu erreichen sucht, die nicht in erster Linie den momentanen sichtbaren Eindruck fassen will, sondern das innere Wesen dieser Erscheinung von Farbe, Massen, Licht und Bewegung.

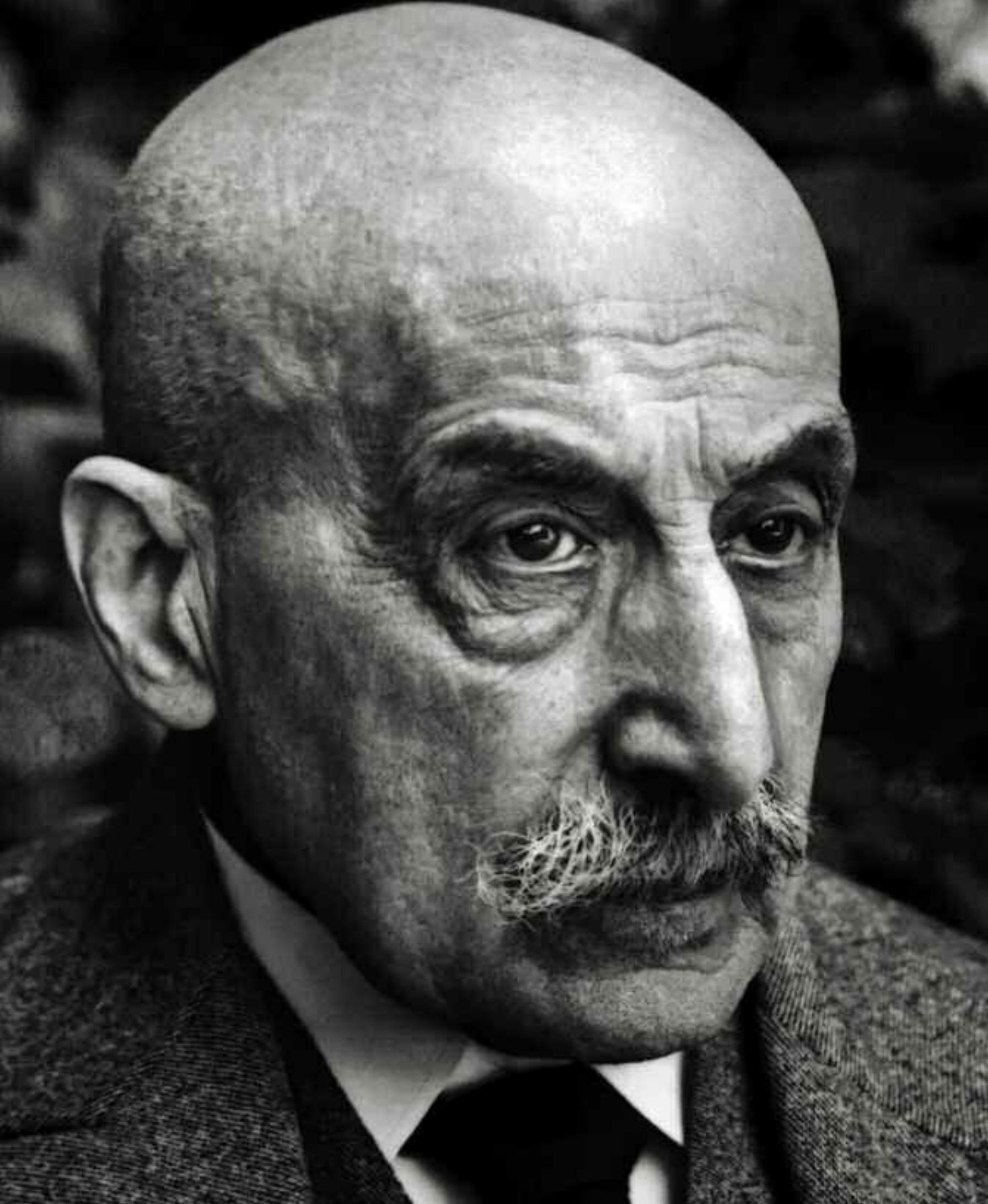
Damit steht Liebermann in der Linie der französischen Impressionisten, setzt sich jedoch durch seinen anderen Zugriff und seine malerische Vorgehensweise – und insbesondere durch seine künstlerische Zielsetzung – deutlich von diesen ab. Zwar steht ihm diese Freiluftmalerei der Franzosen sicherlich nahe, und es gibt motivisch und formal durchaus eine Analogie zu Monets Bildern aus seinem Garten in Giverny und insbesondere den berühmten Seerosen – denn auch Monet ließ hier bereits (und praktisch gleichzeitig zu Liebermanns Gartenbildern) die Autonomisierung der Farbe durch Abstraktion aufscheinen. Aber Max Liebermann versteht das Wesen der Malerei bei aller künstlerischen Nähe doch noch einmal auf eine andere Art. Es ist in diesem Zusammenhang ein sprechender Umstand, dass Liebermann schon 1904 Claude Monets Gemälde *Manet malt im Garten Monets in Argenteuil* von 1874 erworben hat und es später in seiner Wannseevilla aufhängte. Denn der berühmte *Spargelbund* von Manet ist im übertragenen Sinn nichts anderes als Liebermanns eingangs zitierte gut

gemalte Rübe. Das „gut Gemalte“ ist für Liebermann eine Synthese von technisch-handwerklichem Erfassen der Erscheinung der Natur und ihrer durch die gedankliche Durchdringung des Künstlers geformte Darstellung. Liebermann nennt diesen grundlegenden künstlerischen Vorgang „Phantasie“: „Denn alle Kunst beruht auf der Natur, und alles Bleibende in ihr ist Natur. Nicht die den Künstler umgebende nur, sondern vor allem seine eigene Natur. Wie er, der Künstler, die Welt anschaut, mit seinen inneren und äußeren Sinnen – das nenne ich seine Phantasie – die Gestaltung dieser seiner Phantasie ist seine Kunst.“<sup>4</sup> Liebermanns Phantasiebegriff ist eine gedankliche Konstruktion, die dazu dient, das künstlerische Erleben, eine Einheit von Wahrnehmung, Empfindung (und das ist nicht dasselbe) und Idee im Augenblick des Malens durch die Fertigkeit der Technik herzustellen, zu erfassen.<sup>5</sup>

Liebermanns Gemälde seines Nutzgartens in Wannsee nach Nordosten ist unter diesem Gesichtspunkt nicht nur ein wunderschönes sommerliches und farbenfrohes Gartenbild voller Licht und Leichtigkeit. Es ist vor allem eine brillante malerische Umsetzung seiner Idee von Kunst.

<sup>4</sup> Liebermann, Max. Die Phantasie in der Malerei. Berlin 1916, 1922, S.7f.

<sup>5</sup> Zu Liebermanns kunsttheoretischer Auffassung vgl. Melcher, Ralph. Wissen Sie, ich habe Sie ähnlicher gemalt, als Sie sind. Max Liebermanns Kunsttheorie zwischen Idealismus und Naturalismus. In: ders. (Hrsg.). Max Liebermann, Zeichnen heißt weglassen – Arbeiten auf Papier. Ostfildern 2004, S. 32-35.



# MAX LIEBERMANN

1847 – BERLIN – 1935

## DAS JAHR 1917

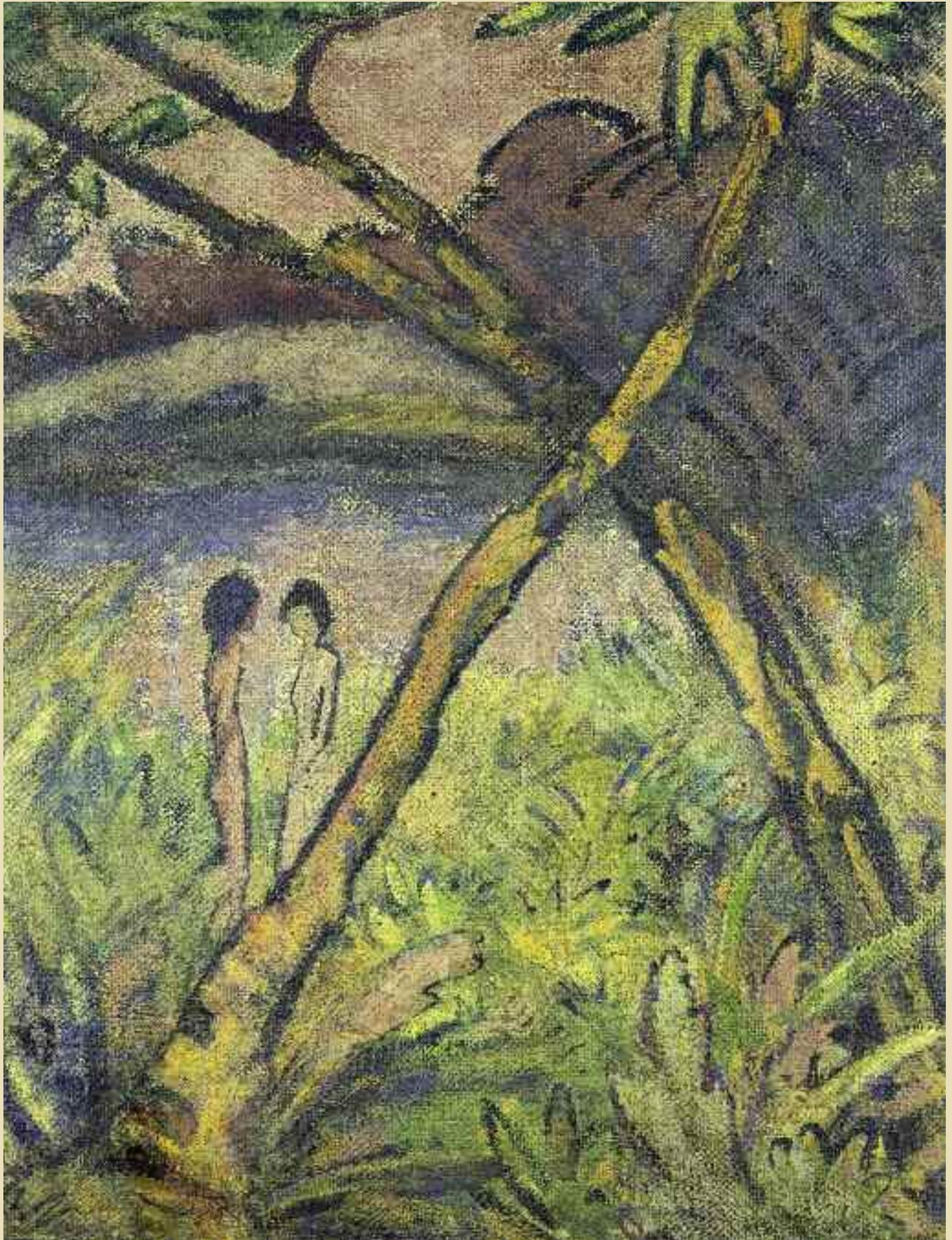
Das 1909 erworbene Grundstück am Wannsee mit dem bis 1910 von Liebermann erbauten Haus und dem ebenso liebevoll wie kenntnisreich angelegten Garten entwickelte sich durch den Kriegsausbruch 1914 noch sehr viel stärker als ursprünglich gedacht zu einer Oase des Rückzugs für Max Liebermann und seine Familie. Noch 1917 hatte der Kriegsverlauf Berlin und Liebermann selbst kaum erreicht, dennoch benötigte man den Garten und vor allem die selbst auf dem Zierrasen angelegten Kohlfelder zur Selbstversorgung. Neben den dort entstandenen Gartenbildern malte Liebermann weiterhin großbürgerliche Porträts der wilhelminischen Gesellschaft, die bereits am Abgrund stand – ein irritierender Kontrast also nicht nur zwischen der Realität des Weltkrieges und dem Idyll im Schloßchen am Wannsee, sondern auch zwischen der Selbstdarstellung der preußischen Gesellschaft und ihrer realen Situation.

In Liebermanns Privatleben bereicherte die 1917 geborene Enkelin Marta das Familienleben und wurde, im Garten am Wannsee spielend, zu einem bevorzugten Motiv des Künstlers.

Max Liebermann selbst feierte im selben Jahr seinen 70. Geburtstag, und aus diesem Anlaß richtete ihm die Akademie der Künste seine bisher größte Einzelausstellung mit annähernd 200 gezeigten Werken aus. Zudem verlieh ihm der Kaiser den Roten Adlerorden, eine Ehrung des Künstlers und Zeichen der Wertschätzung, die sich auch nach Kriegsende fortsetzten. 1918 richtete die Nationalgalerie einen Liebermannsaal ein, und 1920 wurde Max Liebermann einstimmig zum Präsidenten der Preußischen Akademie der Künste gewählt – damit schloß sich für den einstmaligen Anführer der Secession und Antagonisten ebendieser Akademie ein Kreis.

Max Liebermann,  
1932





# ZWEI MÄDCHENAKTE UND GEKREUZTE STÄMME AM WALDTEICH 1918/20

OTTO MUELLER

Leimfarbe auf Rupfen  
1918/20  
111 x 86 cm  
Rückseite:  
*Zwei Mädchen am Ufer*  
Lüttichau/Pirsig 128

Provenienz  
Galerie Flechtheim, Düsseldorf  
Galerie Paffrath, Düsseldorf (1920)  
Privatsammlung, Düsseldorf (bis 1991)  
Galerie Thomas, München  
Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen  
Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München; Museum Folkwang, Essen, 2003. Otto Mueller. Farbtafel 62.

Literatur  
von Lüttichau, Mario-Andreas. Otto Mueller. Köln 1993. S. 101, Farbtafel 5  
von Lüttichau, Mario und Pirsig, Tanja. Otto Mueller Werkverzeichnis der Gemälde und  
Zeichnungen (CD-ROM), no. 128, col. ill.



# ZWEI MÄDCHENAKTE UND GEKREUZTE STÄMME AM WALDTEICH 1918/20

OTTO MUELLER

Von links unten schiebt sich ein kräftiger Baumstamm nach schräg rechts oben in das Gemälde. Er verjüngt sich nach oben hin und endet am oberen rechten Bildrand, wo die ersten Blätter der Baumkrone sichtbar werden. Ein weiterer Baumstamm wächst, etwas weiter im Hintergrund, von der rechten unteren Bildhälfte, in die entgegengesetzte Richtung. Die gekreuzten Stämme bilden eine Art Tor, das den Blick auf einen Teich freigibt, vor dem zwei Mädchenakte stehen. Wildes Grün umwuchert die Stämme, welches sich bis zum Rand des Teiches etwas ausdünnert, die Figuren aber bis zu den Waden darin verschwinden lässt. Die für Mueller typische tonige Farbigkeit erfährt durch das letzte Aufglühen der untergehenden Sonne, die über die erdverbundene Palette einen rosafarbenen Schleier legt, eine warme, friedvolle Stimmhaftigkeit. Es ist diese zurückgenommene, pastellige Farbigkeit, die Mueller von seinen Künstlerkollegen der Brücke unterscheidet und die seine Bilder in jene charakteristische stimmungsvolle Harmonie tauchen. Der expressive Gestus entwickelt sich bei ihm über die Form, die auch im Zusammenhang mit der von ihm verwendeten Leimfarbentechnik steht, die er meist auf grobem Rupfen aufbringt. Diese Technik erlaubt kein stufenweises Aufbauen der Bildkonzeption oder nachträgliches Übermalen. Die Konzeption muss vorher feststehen, die Ausführung gestattet dem Künstler kein Sich-Verlieren im Detail und genau in dieser Vereinfachung der Form findet Mueller zu seiner Perfektion. Durch die Leimfarbe erhält er die von ihm gewünschte stumpfe Oberfläche, die bisweilen von innen zu leuchten scheint. Unübertroffen sind

Muellers schier unendlich variierende Grünnuancen, in denen sich das Auge des Betrachters verliert. Seine Landschaftsschilderungen sind nicht dramatisch, er sucht in ihnen nicht den einzigartigen Augenblick – seine Schilderungen sind besonnen und ruhig – „es herrscht die tiefe atemlose Stille des ersten Schöpfungstages“.<sup>1</sup>

Otto Mueller widmet sich in der vorliegenden Arbeit einmal mehr seinem klassischen Thema, dem Akt in der Landschaft, das ihn über zwei Jahrzehnte beschäftigt. Der Mensch erscheint in Einheit mit einer paradiesischen unberührten Natur fernab jeglicher Zivilisation. Hier ist er auch eins mit seinen Künstlerfreunden der Brücke und gemeinsame Aufenthalte in der Natur, insbesondere auch mit Heckel und Kirchner an der Ostsee, befeuerten ein gemeinsames künstlerisches Verstehen der Natur. Doch während diese sich auch der grellen und lärmenden Zivilisation der Großstadt zuwenden und diese in ihren Bildern zum Thema machen, bleibt Otto Mueller bei seinen „gelassenen Schilderungen von Menschenwesen, die sich, ihrer Körperlichkeit nicht bewusst, im schweigenden Beieinandersein selbst wie Kreatur empfinden und eins sind mit der sie umgebenen Natur“.<sup>2</sup>

Das bei Mueller sehr häufig zu findende und aus dem Jugendstil entlehnte Kompositionsprinzip, die dargestellten Figuren von Pflanzen, Blattwerk oder Ranken rahmen zu lassen und auf diese Weise eine Art Fenster oder Blickfeld zu konstruieren, ist in diesem Gemälde durch die expressiv gekreuzten

<sup>1</sup> Buchheim, Lothar-Günther:  
Otto Mueller – Leben und Werk.  
Buchheim Verlag, Feldafing,  
1963, S. 140.  
<sup>2</sup> Ebd.





Baumstämme in eine den Tiefenraum betonende Dynamik übersetzt. Auch hier noch ganz klassisch geschult, fungieren die Bäume als Repoussoir wie in der altmeisterlichen Malerei, aber sie bekommen durch die symbolisch aufgeladene Kreuzform und das Übergewicht an Präsenz im Verhältnis zur Landschaft und den menschlichen Figuren eine Bedeutungshaftigkeit, die ihrer eigentlichen Rolle zu widersprechen scheint. Das eigentlich dargestellte Idyll erhält so eine Spannung, die den Betrachter sowohl von dem bukolischen Geschehen dahinter auszusperren scheint, als auch die Ahnung eines bevorstehenden Ereignisses aufkommen läßt.

Christiane Remm hat diese Mehrschichtigkeit des Bildes und seiner Bedeutung und die damit verknüpfte Distanz, die Mueller durch den Kontrast zwischen arkadischer Ruhe und energischer Zeichenhaftigkeit der Bäume schafft, treffend analysiert:

„Diese bewußt geformten Akt-Landschafts-Kompositionen fassen nicht mehr unmittelbar ein Naturerlebnis, sondern beinhalten ein Nacherleben von Natürlichkeit. Diese Methode des Stilisierens von Natur geht im Grunde auf den Geist des Jugendstils zurück. ... Die 'Verunreinigung des Paradieses' wird aufgehoben in der zunehmenden Stilisierung der Natur. Es entsteht ein lockeres System aus semi-abstrakten, zum Teil ornamentalen Zeichen, das Gegenständliches sowie Körperliches vereinfacht und repetitiv einsetzt. Die Natur wird komponiert und verwandelt sich in ein zeitloses, unveränderliches, von individuellen, spontanen und verwirrenden Zufällen freies, künstliches Paradies.“<sup>3</sup>

1915 wird Mueller zum Kriegsdienst im Ersten Weltkrieg eingezogen, aus dem er 1918 schwer erkrankt nach Berlin zurückkehrt. Schon 1919 erhält er den Ruf als Professor an der Kunstakademie in Breslau, die seinerzeit zu den fortschrittlichsten Kunstschulen in Europa zählt. Vor allem ab den 1920er Jahren genießt die Akademie den Ruf von Weltoffenheit und Liberalität. Mueller lehrt hier als geschätzter Lehrer bis zu seinem Tode 1930.

Seinem unverkennbaren Stil bleibt Mueller auch nach dem Kriege treu, ohne jedoch zum Routinier zu werden. Seine Malerei erstarrt nicht in der Wiederholung, sondern entwickelt ihre schöpferische Kraft weiter in der Durchdringung des immer wiederkehrenden Themenkanons.

Das Ergründen der Formenvielfalt von Natur und Mensch, die Vereinfachung in der Überwindung des Details und die Reduktion auf das Wesentliche sind Muellers künstlerische Errungenschaften

Otto Mueller  
*Drei Figuren und gekreuzte Stämme*  
1916  
Lithographie

<sup>3</sup> Remm, Christiane. Otto Mueller. München 2014, S. 29.



# OTTO MUELLER

LIEBAU, SCHLESISIEN 1874 – 1930 OBERNIGK BEI BRESLAU

## DAS JAHR 1918

Als im August 1914 der Erste Weltkrieg ausbricht, zeigt sich Otto Mueller recht unbeeindruckt von diesem Ereignis und meldet sich nicht, wie viele seiner Künstlerkollegen, darunter Heckel und Kirchner, freiwillig zum Kriegsdienst. Fast zwei Jahre kommt er um den Kriegsdienst herum, doch im Juli 1916 wird der inzwischen fast 42-jährige als Infanterist zum Landsturm eingezogen. Die Grausamkeiten des Krieges, Heimweh und Sorge um seine Frau Maschka, bedrücken ihn schwer. Eine Lungenentzündung bringt ihn nach Neuss am Rhein in ein Lazarett. Die Zeit die er dort verbringt kann er für Geschäftliches nutzen und er organisiert, abgesehen vom Ausstellungsbetrieb in Berlin, die Teilnahme an Ausstellungen der Düsseldorfer Secession (1917) und des Nassauischen Kunstvereins Wiesbaden (1918). Außerdem nimmt er Portraitaufträge an und lernt dadurch etliche Personen kennen, die eng mit der Geschichte der Moderne im Rheinland verbunden sind: Rudolf Ibach, Hans Koch, Edwin Suermondt, Carl Georg Heise und den Rechtsanwalt Johannes Geller, der ein wichtiger Förderer Muellers wird. Nach seiner Genesung wird Mueller im Juni 1917 an die Ostfront in Russland versetzt – künstlerische Arbeit ist hier zumindest im bescheidenen Umfang möglich. Nach seiner Versetzung in die Luftschiffabteilung nach Berlin 1918 arbeitet Mueller als Zeichner und erlebt dort das Ende des Krieges.

Muellers Themenkreis bleibt konstant und hat sich auch durch den Krieg nicht verändert, den er nie in seinen Bildern thematisiert hat. Bereits im April des folgenden Jahres richtet ihm Paul Cassirer in seiner Berliner Galerie eine umfangreiche Einzelausstellung ein. Es werden 37 Arbeiten aus den Jahren 1912 bis 1919 gezeigt, ergänzt durch eine große Anzahl von Zeichnungen und Graphiken. Die Schau ist für Otto Mueller von größter Bedeutung für seinen endlich einsetzenden Erfolg als Künstler und findet auch in der Presse positive Resonanz.

Im April 1919 erhält Mueller die Berufung zum Professor an die Staatliche Kunstakademie Breslau. Auch als er diese Anstellung längst nicht mehr nötig hat, weil seine Existenz inzwischen durch die zahlreichen Verkäufe und einen anhaltenden Ausstellungsbetrieb gesichert ist, bleibt er als Lehrender in Breslau bis zu seinem Tode 1930 tätig.

Otto Mueller





# HERBSTMEER XII (BLAUES WASSER, ORANG. WOLKEN) 1910

EMIL NOLDE

- Öl auf Jute  
1910  
74,2 x 89,6 cm  
signiert unten rechts
- Urban 400
- In der Handliste des Künstlers von 1910, b,c als Nummer 322, sowie in der Handliste von 1930 als '1910 Herbstmeer XII (Blaues Wasser, orang. Wolken)' eingetragen.
- Provenienz  
I. Feitler, Frankfurt/M. (vor 1930 – emigrierte 1936 nach Brasilien)  
Prof. Bettina Bjorksten-Orsech (geb. Feitler), USA (durch Erbschaft von obigem, bis 1972)  
Privatsammlung, Frankfurt/M.  
Fischer Fine Art, London (1973)  
Dresdner Bank, Frankfurt/M. (1976)  
Galerie Dr. Rathke, Frankfurt/M. (1983)  
Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt/M. (seit 1983)
- Ausstellungen  
Galerie Commeter, Hamburg (Etikett mit Nr. 2239); Kunstverein, Jena; Weimar 1911. Emil Nolde.  
Westfälischer Kunstverein, Münster 1912. Emil Nolde.  
Der Neue Kunstsalon, München 1912. Emil Nolde. Nr. 19  
Kunstverein, Essen 1921. Emil Nolde.  
Gesellschaft für Literatur und Kunst, Bonn 1921. Emil Nolde.  
Ruhmeshalle Kunstverein, Barmen 1922. Emil Nolde.  
Ludwig Schames, Frankfurt/M. 1922. Emil Nolde. Nr. 11  
Fischer Fine Art, London 1976. Universe of Art III. Nr. 1 mit Abb.  
Städel Museum, Frankfurt 2014. Emil Nolde – Retrospektive. Nr. 31, S. 101 mit Farbabb.
- Literatur  
Nemitz, Fritz. Deutsche Malerei der Gegenwart. München 1948. Abb. S. 75  
Urban, Martin. Emil Nolde Werkverzeichnis der Gemälde Bd. 1, 1895-1914. München 1990.  
Nr. 400, S. 344 mit Abb. (als Öl auf Leinwand)



# HERBSTMEER XII (BLAUES WASSER, ORANG. WOLKEN) 1910

EMIL NOLDE

„Nolde kennt das Meer, wie es vor ihm noch kein Künstler gekannt hat.“<sup>1</sup>  
Max Sauerlandt, 1921

Das Meer war für Nolde von jeher faszinierend und es spielt in seiner Kunst von Beginn an eine wichtige Rolle, die es bis zum Ende seines künstlerischen Schaffens einnimmt. Die unendliche Weite der See, die in ihrer Naturhaftigkeit vom Menschen ungezähmt geblieben ist, verkörpert mehr als jede andere Landschaft die Ursprünglichkeit und Unberechenbarkeit der Schöpfung. Nolde selbst beschreibt dies in seiner Autobiographie so: „Alles Ur- und Urwesenhafte immer wieder fesselte meine Sinne. Das große, tosende Meer ist noch im Urzustand, der Wind, die Sonne, ja der Sternenhimmel wohl fast auch noch so, wie er vor fünfzigtausend Jahren war.“<sup>2</sup> Das Meer, als Metapher für Seelenzustände und als Spiegel der Unendlichkeit des Himmels, stellte insbesondere für die Expressionisten eine existentielle malerische Aufgabe dar, die es künstlerisch zu erfassen galt. Gerade die Gruppe der 'Herbstmeer'-Bilder, zu denen das vorliegende Gemälde gehört, ist gar als konkreter Ausdruck von Noldes eigenem aufgewählten Seelenzustand nach seinem Bruch mit der Sezession in Anspruch genommen worden.<sup>3</sup>

Die Beschäftigung mit dem Motiv des Meeres verstärkte sich in Noldes Werk seit 1910 spürbar.

Nolde verweilt in dieser Zeit oft in Hamburg; jedes Mal wenn er in sein Berliner Atelier fährt, macht er dort Halt, nicht zuletzt auch, weil einige seiner

wichtigsten Förderer dort wohnen, darunter die Ehepaare Luise und Gustav Schiefler und Martha und Paul Rauert. Im Februar 1910 quartiert sich der Künstler in einer Hafenspension ein und verliert sich vollkommen in seinem Schaffen: Elf Gemälde und mehrere Papierarbeiten entstehen dort. Er ist dabei weniger fasziniert von dem bunten Treiben, dem Lärm und der Geschäftigkeit des Hafens, die Tag und Nacht anhält, sondern mehr vom Aufeinandertreffen der Naturgewalt Wasser und der industrialisierten Technik, die sich in Dampfern, Schleppern, Kränen und Docks manifestiert und die er auf seinen Zeichnungen und Graphiken festhält. Auf seinen Gemälden beschäftigen ihn die Wasser- und Lichtstimmungen der Elbe, manchmal harmonisch ineinander fließend (*Qualmende Dampfer*, 1910), manchmal das Lichtidyll zerschneidend (*Schlepper auf der Elbe*, 1910).

Das Interesse am Wasser, am Meer, verstärkt sich nach seiner Abreise aus Hamburg noch. Den Sommer 1910 verbringt Nolde in Ruttebüll an der Westküste und neben anderen Veduten beginnt er bald darauf seine Gemälde-Serie der 'Herbstmeere', die er mit römischen Ziffern versieht und von denen bis November 1910 vierzehn Stück entstehen, sechs weitere malt er im Jahr darauf.<sup>4</sup> Er verschreibt sich ganz den dargebotenen Farben des Himmels und des Meeres, die er, in einem Bretterverschlag am Strand sitzend, auf die Leinwand überträgt. Dramatische Lichtstimmungen und bisweilen drohende Wolkenformationen treffen am Horizont auf das wellenbewegte Meer: Die Farbe ist das bestimmende

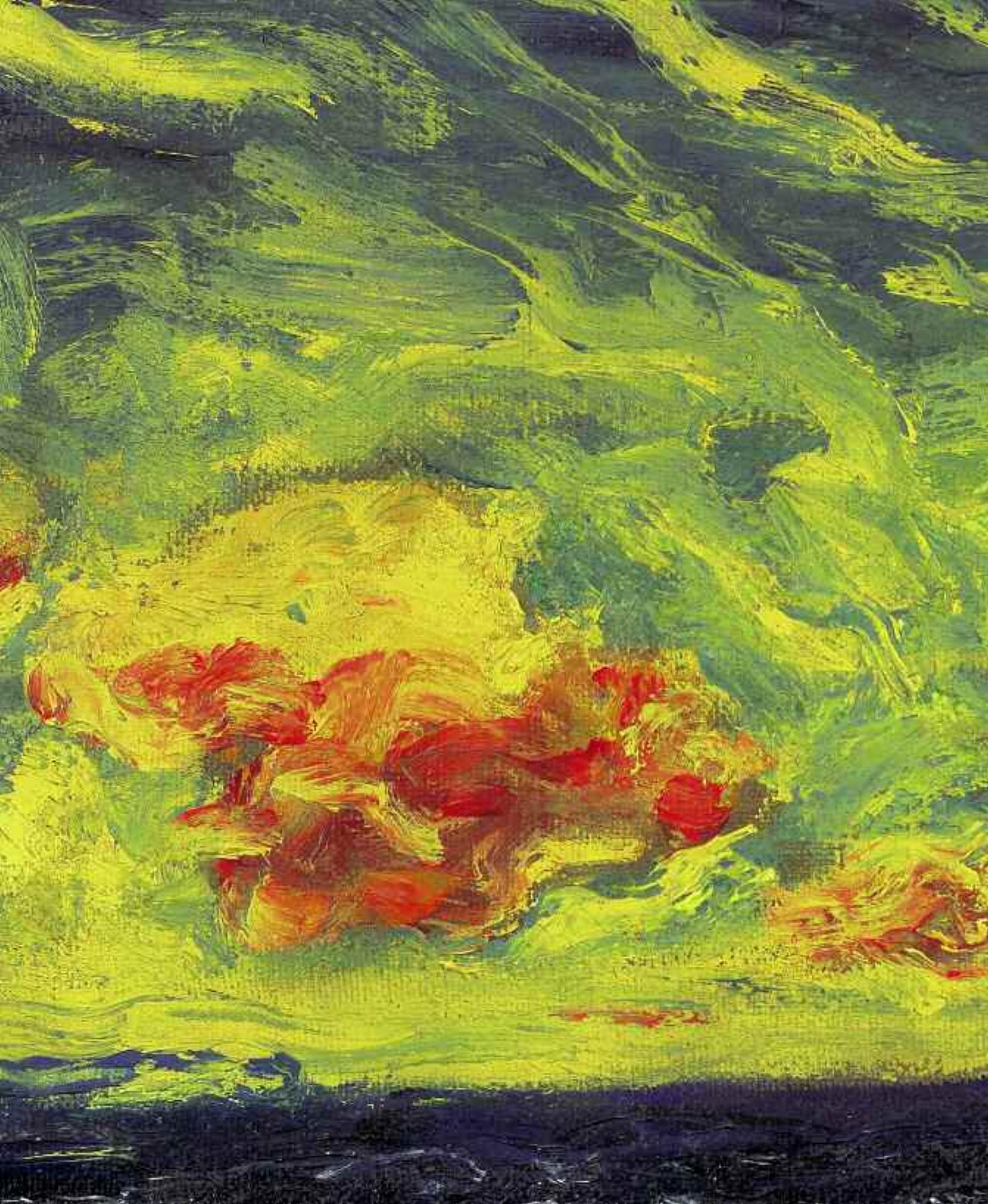
<sup>1</sup> zit. n. Christian Ring.  
Emil Nolde, Das Meer.  
Köln 2015, S. 10.

<sup>2</sup> Ibid., S. 4.

<sup>3</sup> Averil King. Emil Nolde, Artist of the Elements. London 2013, S. 131.

<sup>4</sup> Vgl. Krämer, Felix:  
Seestücke, in: Krämer, Felix (Hrsg.):  
Emil Nolde – Retrospektive, München,  
London, New York, 2014. S. 89 f.







Element dieser Bilder, das Sujet tritt dabei in manchen Bildern vollkommen in den Hintergrund, bis an die Schwelle der Ungegenständlichkeit; Farbauftrag und Duktus variieren von pastos und bewegt bis lasierend.

Auf dem Gemälde *Herbstmeer XII* treffen Meer und Himmel in scharfem Kontrast aufeinander: das dunkelblaue, wellenbewegte Meer wird am unteren Bildrand von den Weißtönen der sich wild kräuselnden Schaumkronen der Wellen aufgewühlt. Zum Horizont verdunkelt sich die Meeresfarbe und trifft auf den dunkelgelb und grünlich leuchtenden Abendhimmel, der von orange-rot angestrahlten Wolken und gelb-grünen Lichtschlieren dominiert wird. Der Farbauftrag ist pastos, die Pinselstriche sind entschlossen gesetzt. Die Stimmung des Bildes ist kraftvoll-bewegt, aber nicht bedrohlich, ein Gewitter mag vorangegangen sein, das nun im Abklingen ist und von der ausbrechenden Sonne, die bereits kurz vorm Untergang steht, vertrieben worden ist.

Wenngleich die Voraussetzungslosigkeit und Eigenständigkeit von Noldes Seestücken immer wieder betont wird, so steht er mit dieser Motivwahl natürlich in einer großen Tradition. Verblüffend ist die Nähe zu den Wogen und Wellen und Meeresansichten von Gustave Courbet, die Nolde gekannt haben mag – Courbets Meeresbilder waren in

München, Berlin und Hamburg ausgestellt und für Nolde zugänglich.<sup>5</sup> Tatsächlich ist es erstaunlich, wie etwa das auch *Herbstmeer* betitelte Gemälde Courbets von 1867, heute in einer japanischen Museumssammlung oder die *Woge* von 1870 in der Sammlung des Museum Folkwang in Essen auf den ersten Blick die Formulierung der Wellen und des wolkenüberzogenen Himmels bei Nolde vorwegzunehmen scheinen. Allerdings, bei aller gekonnten Darstellung der Heftigkeit dieser Naturgewalt des Meeres und des Windes transportiert der Realist Courbet mit seinen Gemälden noch lange nicht die emotionalen Stimmungen und verwendet nicht die expressive Farbigkeit Emil Noldes. Anders als bei Courbet ist Noldes malerisches Ziel nicht, den Anblick, die körperliche Erfahrung des Meeres ins Bild zu bannen, sondern durch die Evokation dieser Empfindungen eine Metapher für Seelenzustände und für das Wesen dieser Kräfte zu schaffen.

„Immer war das Meer für Nolde ein Bild der elementaren Kraft der Natur gewesen. In all seinen Zuständen hatte er es durchlebt. Das Meer personifizierte sich ihm als Elementarwesen von dramatischer Art, und in dieser personellen Weise hatte es Nolde immer gemalt.“<sup>6</sup>

Ada und Emil Nolde vor dem Fischerhaus auf der Insel Alsen um 1910-1915

<sup>5</sup> Averil King. *Emil Nolde, Artist of the Elements*. London 2013, S. 130.

<sup>6</sup> Haftmann, Werner zitiert nach: Reuther, Manfred: *Emil Nolde*, Köln, 2010, S. 186.



# EMIL NOLDE

NOLDE, SCHLESWIG 1867 – 1956 SEEBÜLL

## DAS JAHR 1910

Im Februar 1910 zeigt die Galerie Commeter in Hamburg eine große Nolde-Ausstellung, die anschließend nach Essen geht – mehrere Bilder werden verkauft. Nolde reist ebenfalls nach Hamburg und bezieht bis März Quartier in einer Pension im Hamburger Hafen. Es entstehen zahlreiche von der Umgebung inspirierte Arbeiten: Tuschpinselzeichnungen, die Folge der Hamburg-Radierungen, vier Holzschnitte und mehrere Gemälde.

Den Sommer verbringt Nolde in Ruttebüll an der Nordsee: Gemälde mit biblischen Themen entstehen. Anschließend begibt er sich nach Alsen, wo er die Folge der Herbstmeere malt, in denen der Künstler, das Potential der Farbe weiterhin ausschöpfend, die Grenzen der Gegenständlichkeit sprengt und in seiner Malerei ein nie dagewesenes Maß an Abstraktion erreicht.

1908 wird Nolde Mitglied der Berliner Secession, obwohl deren Präsident Max Liebermann von Anfang an scharfe Kritik an der Generation der jüngeren Maler und Nolde übt. Im Mai 1910 wird bereits durch Georg Tapperts Initiative die 'Neue Secession' gegründet, deren Präsident Max Pechstein wird und der sich diese zurückgewiesenen Maler der Berliner Secession anschließen. Als Liebermann im Dezember 1910 Noldes Gemälde *Pfingsten* zurückweist, kommt es zum endgültigen Bruch bzw. zum Ausschluss Noldes aus der Berliner Secession, weil dieser Liebermann in einem offenen Brief scharf angreift. Nolde wird deutschlandweit als Skandalkünstler bekannt. Neben Zustimmung

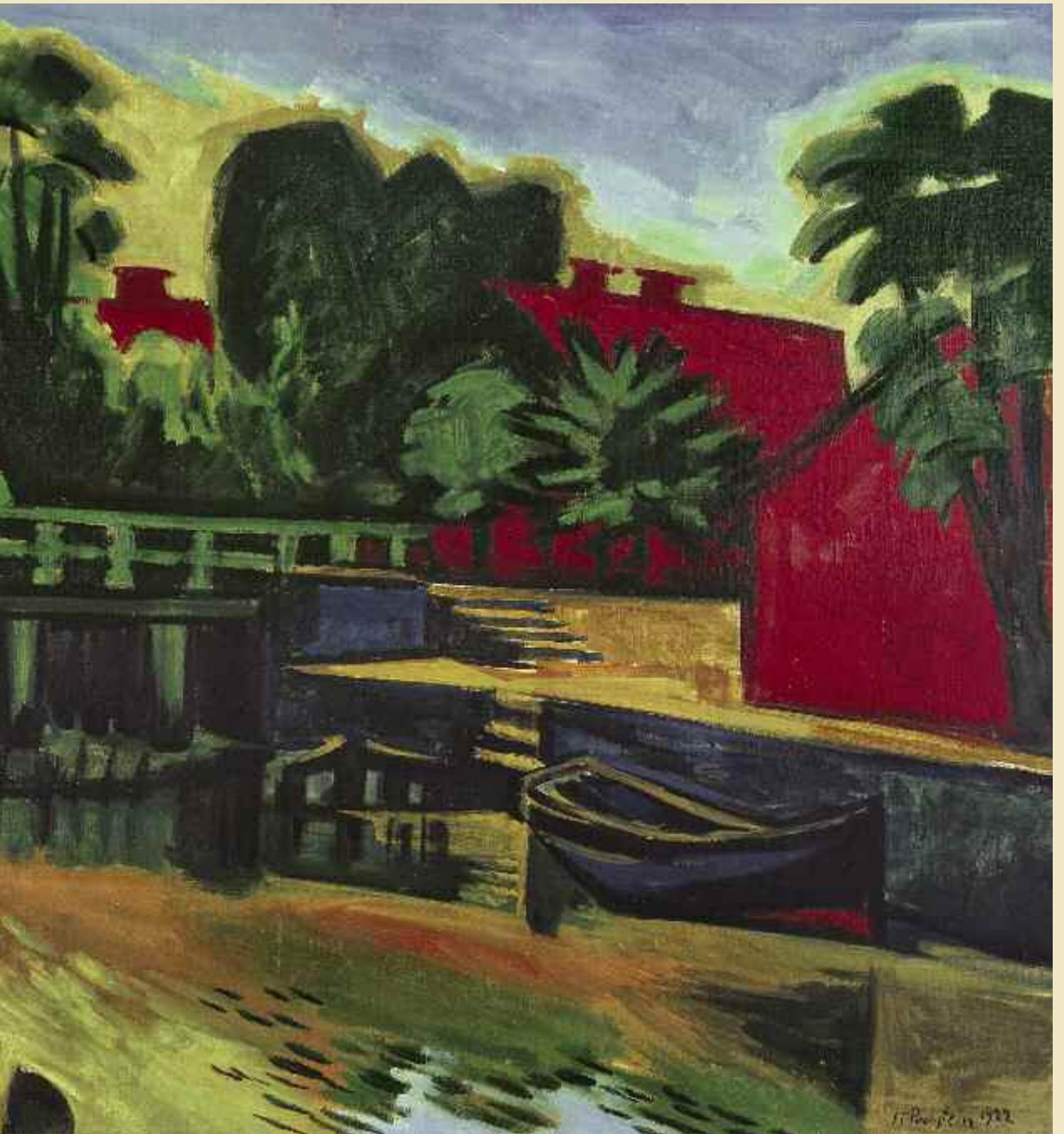
erhält Nolde auch viel Gegenwind, was ihm sehr zusetzt: „Mutlos war ich nicht, auch bereute ich nichts, doch in schwerem Tiefstand“.<sup>1</sup> Nolde tritt nach seinem Ausschluss unmittelbar der Neuen Secession bei und beteiligt sich bis 1912 an Ausstellungen.

Im kommenden Winter beschäftigt sich der Künstler mit dem Berliner Nachtleben. Sein Ruhepunkt ist das neu bezogene Atelier mit Wohnung in der Tauentzienstraße 8, wo er mit Ada die kommenden 19 Jahre lebt. Das Atelier schließt den Trubel Berlins weitgehend aus „wir hörten nur ganz, ganz leise das Summen der von Lautwellen und Staub geschwängerten Großstadtluft“.<sup>2</sup> Trotz der Entstehung zahlreicher Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, die vom Kabarett, von den Tanzlokalen und vom Theater handeln, die er zusammen mit Ada besucht, bleibt Noldes Verhältnis zur Stadt eher ambivalent, wenn nicht sogar ablehnend – die Sehnsucht nach einem einfachen, naturnahen Leben schwingt immer mit.

Emil Nolde,  
1909

<sup>1</sup> Nolde, Emil:  
Jahre der Kämpfe – 1902-1914,  
Flensburg, 1958, S. 154.  
<sup>2</sup> Ebd. S. 117.





# GROSSE MÜHLENGRABENBRÜCKE 1922

MAX PECHSTEIN

Öl auf Leinwand

1922

80,5 x 101 cm

signiert und datiert unten rechts

Soika 1922/34

Provenienz

(laut Wvz möglicherweise William R. Valentiner, 1922/23)

Anderson Galleries, New York (1923)

Privatsammlung, USA (ab den 1950er Jahren)

The Hefner Galleries, Grand Rapids, Michigan (1985)

Galerie Pels-Leusden, Berlin (1986)

Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt/M. (seit 1986)

Ausstellungen

Anderson Galleries, New York 1923.

Galerie Pels-Leusden, Berlin 1986. Zeitspiegel I, 1891-1945. Nr. 140, S. 83 mit Abb.

Chemnitz; Kunstverein, Aalen; Museum Küppersmühle, Duisburg; Museum Moderner Kunst-Stiftung Wörlin, Passau; St. Annen-Museum, Lübeck; Kunstverein Offenburg/Mittelbaden, Offenburg; Galerie der Stadt, Aschaffenburg; Augsburg; Museum, St. Ingbert; South African National Gallery, Kapstadt 1999-2002. Landschaften eines Jahrhunderts aus der Sammlung Deutsche Bank. S. 162-163 mit Abb.

Literatur

Soika, Aya. Max Pechstein, Das Werkverzeichnis der Ölgemälde I. München 2011.

Nr. 1922/34, S. 278 mit Abb.

Neue Galerie. New Worlds, German and Austrian Art 1890-1940. New York 2001. S. 265 mit Abb.



# GROSSE MÜHLENGRABENBRÜCKE 1922

MAX PECHSTEIN

Auf der Suche nach einer neuen Arbeitsstätte und neuer Inspiration reist Max Pechstein im März 1921 an die pommersche Ostseeküste und entscheidet sich dort für kleine Stadt Leba, wo er bis 1945 die Sommer verbringt und ab 1944 sogar lebt. In Leba findet er auf eine Art das verlorene Paradies wieder, welches er in der Südsee erlebt und verloren hatte: unberührte Natur und Ursprünglichkeit. Nach dem nun aus politischen Gründen nicht mehr zugänglichen Nidden und der Südseereise wurde Leba der dritte Sehnsuchtsort, fast ein Endpunkt auf Pechsteins Suche nach einem „baltischen Arkadien“.<sup>1</sup>

Pechstein erkundet die gesamte Gegend mit ungeheurer malerischer Produktivität, saugt die Farben der Landschaft auf und überträgt sie mit energischem Pinsel auf den Malgrund.

Die *Große Mühlengraben-Brücke* wird vor der sonnendurchfluteten Abenddämmerung im Gegenlicht fast von der üppig dunkelgrünen Vegetation verschluckt, die sie im wilden Wuchs umgibt. Der darunter fließende Fluss hingegen spiegelt die leuchtenden, gelblichen Farben des Sonnenuntergangs, der hinter den aufragenden Bäumen erstrahlt. Ein Rest blauer Himmel korrespondiert mit der Wasseroberfläche des Flusses und setzt einen wirkungsvollen Kontrast zu den rot leuchtenden Backsteinhäusern der Mühle.

Die Arbeit stellt ein charakteristisches Motiv für Pechsteins Schaffen in der Zeit in Leba und in den 1920er Jahren dar: die Landschaft als Naturschauspiel,

Lichtstimmungen und insbesondere auch Lichtspiegelungen im Wasser. Der Farbauftrag wird ab 1919 deutlicher lichter, der Pinselstrich lockert sich, die Farben leuchten, doch in sich werden die Kompositionen kompakter.

Der zeitgenössische Kritiker Paul Fechter schreibt: „Die starke Wirkung, die von den neuen Arbeiten Pechsteins ausgeht, beruht wohl darauf, dass heute ihm die Energie des Erlebens und des Gestaltens sich an Intensität entsprechen und die Waage halten. Es gibt frühere Werke von ihm, in denen bald die eine, bald die andere überwiegt. Heute hat er den sichern Ausgleich gefunden.“<sup>2</sup>

Pechstein findet nach den erlebten Gräueln des Krieges und einer krisenhaften Zeit, in der er kaum malen konnte, seine innere Ruhe wieder und begibt sich mit neuer Energie in seine künstlerische Arbeit, die Natur hilft ihm dabei. Auch die Themen seiner Gemälde ändern sich wieder und die Arbeiten, die sich rückschauend mit der Südsee befassen, werden weniger. Aufenthalte in Ratzeburg 1919 und später in Nidden inspirieren ihn zu neuer Auseinandersetzung mit der Landschaft, aber auch mit der menschlichen Figur. Ab 1921 findet er in Leba eine neue künstlerische Heimat und auch privat ändert sich sein Leben: er lernt seine zweite Frau Marta Möller hier kennen, mit der er eine neue Familie gründen wird, und lässt sich von Lotte scheiden.

Pechsteins Ausstellungsaktivitäten steigern sich wieder: Im Februar 1921 zeigt er in der Galerie

<sup>1</sup> zit. n. Soika, Aya. Max Pechstein, Auf der Suche nach einem baltischen Arkadien. In: Zwei Männer, ein Meer. Pechstein und Schmidt-Rottluff an der Ostsee. Ausst. Kat. Pommersches Landesmuseum Greifswald 2015, S. 11-37, S. 34.

<sup>2</sup> Fechter, Paul: Zu neuen Arbeiten Max Pechsteins, in: Die Kunst, XXXV. Jg. 1920, S. 224, zitiert nach: Krause, Markus: Max Pechstein, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Max Pechstein im Brücke-Museum, München 2001, Ausst. Kat. S. 10.





Mühlengrabenbrücke Leba,  
historische Postkarte  
vor 1938

Goyert in Köln 44 Gemälde. Die Ausstellung geht in Teilen nach Frankfurt und wird dort im Mai im Kunstsalon Schames gezeigt. Neben Ausstellungen im Kunstverein Potsdam und Hamburg erfährt die Pechstein-Ausstellung im Berliner Kronprinzenpalais große Aufmerksamkeit durch die Presse. Hier sind auch eine Reihe von Gemälden zu sehen, die in Leba entstanden sind. Die Streitigkeiten mit seinem Galeristen Wolfgang Gurlitt, den Pechstein beschuldigt, sich unrechtmäßig Bilder von ihm angeeignet zu haben, erreichen einen Höhepunkt, die 1922 in einer gerichtlichen Klage Pechsteins münden und Gurlitt letzten Endes zwingt, Pechstein mehrere Arbeiten zurückzugeben.<sup>3</sup> Im Januar zeigt die Kestner-Gesellschaft in Hannover eine große Ausstellung mit 60 Gemälden, Aquarellen und

Graphik. Im Oktober eröffnet die Kunsthütte zu Chemnitz eine Ausstellung mit über 40 Gemälden und im Dezember 1922 erscheint die erste Max-Pechstein-Monographie, die von Max Osborn verfasst wurde. In Pechsteins Leben kehrt Ruhe ein: Die Sommer verbringt er in Leba und viele der hier entworfenen Bilder vollendet er im Winter in seinem Berliner Atelier. Die Jahre bis 1933 sind geprägt von einer großen künstlerischen Kontinuität, in deren Verlauf auch die Kämpfe um die künstlerische Ankererkennung der Vergangenheit angehören.<sup>4</sup>

Ob das Motiv der die beiden Ufer verbindenden Brücke im Licht von Pechsteins Lebensumständen – der nun auch familiären Bindung nach Leba, der wechselnden Aufenthalte zwischen Berlin und

<sup>3</sup> Soika, Aya: Max Pechstein: Das Werkverzeichnis der Ölgemälde Band II, München, 2011, S. 10-13.

<sup>4</sup> Vgl.: Krause, 2001, S. 18.



Pommern, der wiedergefundenen künstlerischen Sicherheit – auch symbolisch gelesen werden darf, sei dahingestellt. Pechstein hat die beiden hölzernen Brücken, die Kutter und Boote an den Ufermauern und die umgebende Landschaft immer wieder dargestellt, und in diesem Bild der *Großen Mühlengrabenbrücke* ist sein intensives Bemühen um vor allem farbliche Gestaltung besonders spürbar. In der Zusammenschau fällt kaum auf, wie wenig der Künstler die meist kräftigen Farben moduliert; nur die drei Primärfarben und die sekundären Farben Grün und Orange genügen ihm, die glühende Stimmung des Abendlichts wiederzugeben, ja zu überhöhen.

Pechstein selbst beschreibt seine Begeisterung für den neugefundenen Sehnsuchtsort in einem Brief von 1921 so: „Neue Landschaft, Neue Menschen, ich habe mich hineingefressen, wild, wie ein Raubtier und den Fraß nun hinuntergeschluckt.“, und in seinen Erinnerungen schreibt er: „Ich lernte diese Küste nicht nur schätzen, sondern auch lieben“<sup>5</sup>

Max Pechstein  
*Grosse Mühlengrabenbrücke*  
 1922

<sup>5</sup> zit. n. Soika, Aya. Max Pechstein, Auf der Suche nach einem baltischen Arkadien. In: Zwei Männer, ein Meer. Pechstein und Schmidt-Rottluff an der Ostsee. Ausst. Kat. Pommersches Landesmuseum Greifswald 2015, S. 11-37, S. 28 und 33.



# MAX PECHSTEIN

ZWICKAU 1881 – 1955 BERLIN

## DAS JAHR 1922

Im Mai 1921 reist Pechstein erstmals mit seiner Familie zu einem Ferienaufenthalt in das kleine Fischerdorf Leba an der Ostseeküste. Sie wohnen im Gasthof Möller und lernen die Töchter der Gastwirte, Marta und Liese und vermutlich auch den Bruder Hermann dort kennen. Leba wird Pechsteins neues künstlerisches Refugium, nachdem Nidden nun zu Litauen gehört. In den folgenden drei Monaten entstehen über fünfzig Gemälde vor Ort mit verschiedenen landschaftlichen Themen; darunter stellt Pechstein mehrmals den Mühlengraben dar, der sich mit seinen beiden Holzbrücken, der großen und kleinen Mühlengrabenbrücke, durch den gesamten Ort zieht. Im Laufe des Aufenthalts verlieben sich Max Pechstein und Lotte über Kreuz in Marta und Hermann Möller, die Scheidung erfolgt bereits im Dezember 1921. Die Auseinandersetzung mit Motiven des Ortes Leba setzt Pechstein im Sommer 1922 fort und befasst sich erneut intensiv mit dem Mühlengraben; die Arbeit *Große Mühlengrabenbrücke* entsteht.

Das Verhältnis zu seinem Galeristen Wolfgang Gurlitt ist im Jahr 1922 bereits völlig zerrüttet.

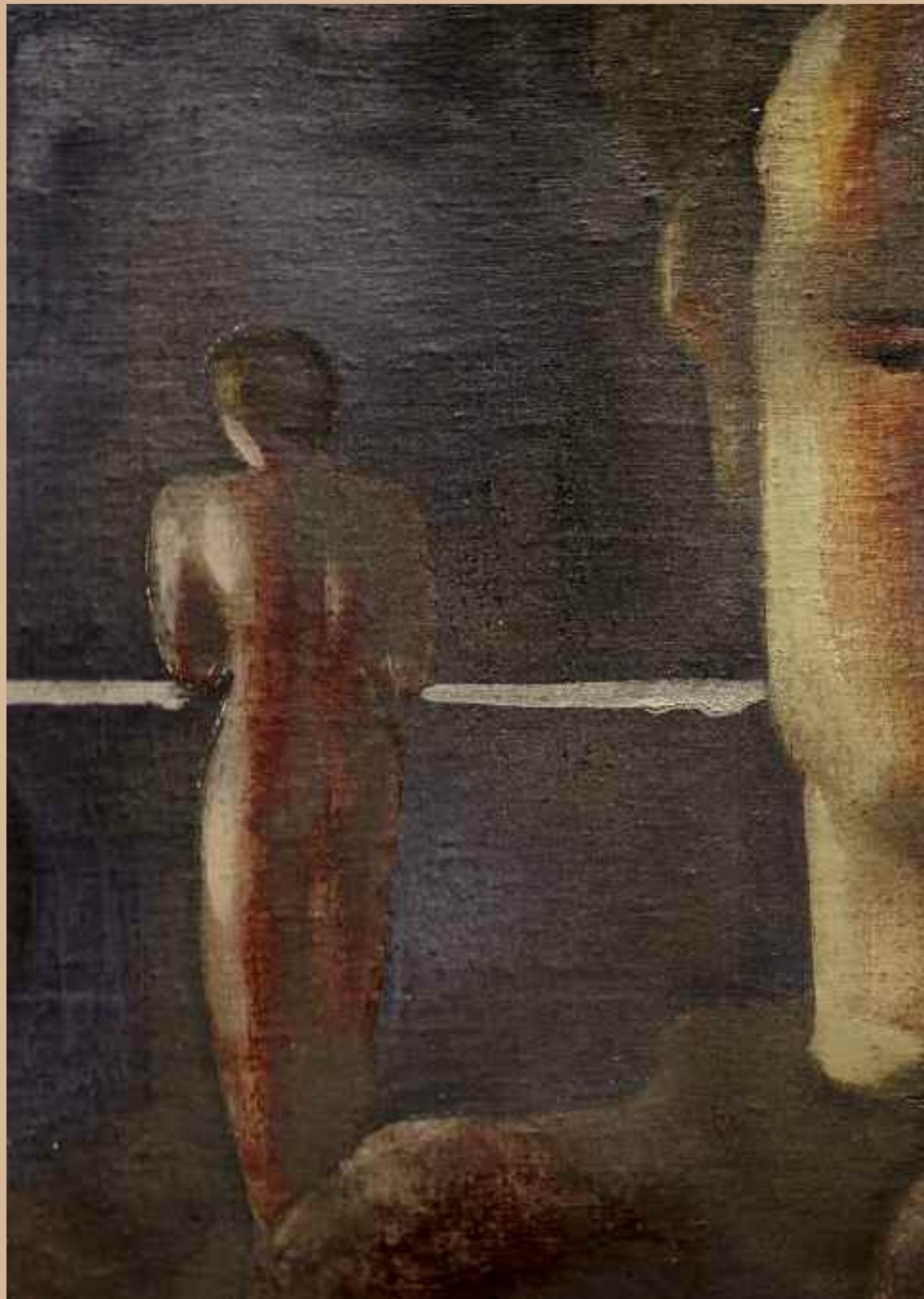
Ab 1912 war Pechstein bei Gurlitt unter Vertrag und bis zum Beginn der 1920er Jahre zählt er zu den wichtigsten Förderern des Künstlers. In seinen Räumen findet 1912 die erste Berliner Ausstellung der Brücke statt; Gurlitt finanziert die Südsee-Reise des Künstlers und unterstützt die Familie im Ersten Weltkrieg. Im Gegenzug übergibt ihm Pechstein 1914 und nach dem Kriegseinsatz fast sein komplettes

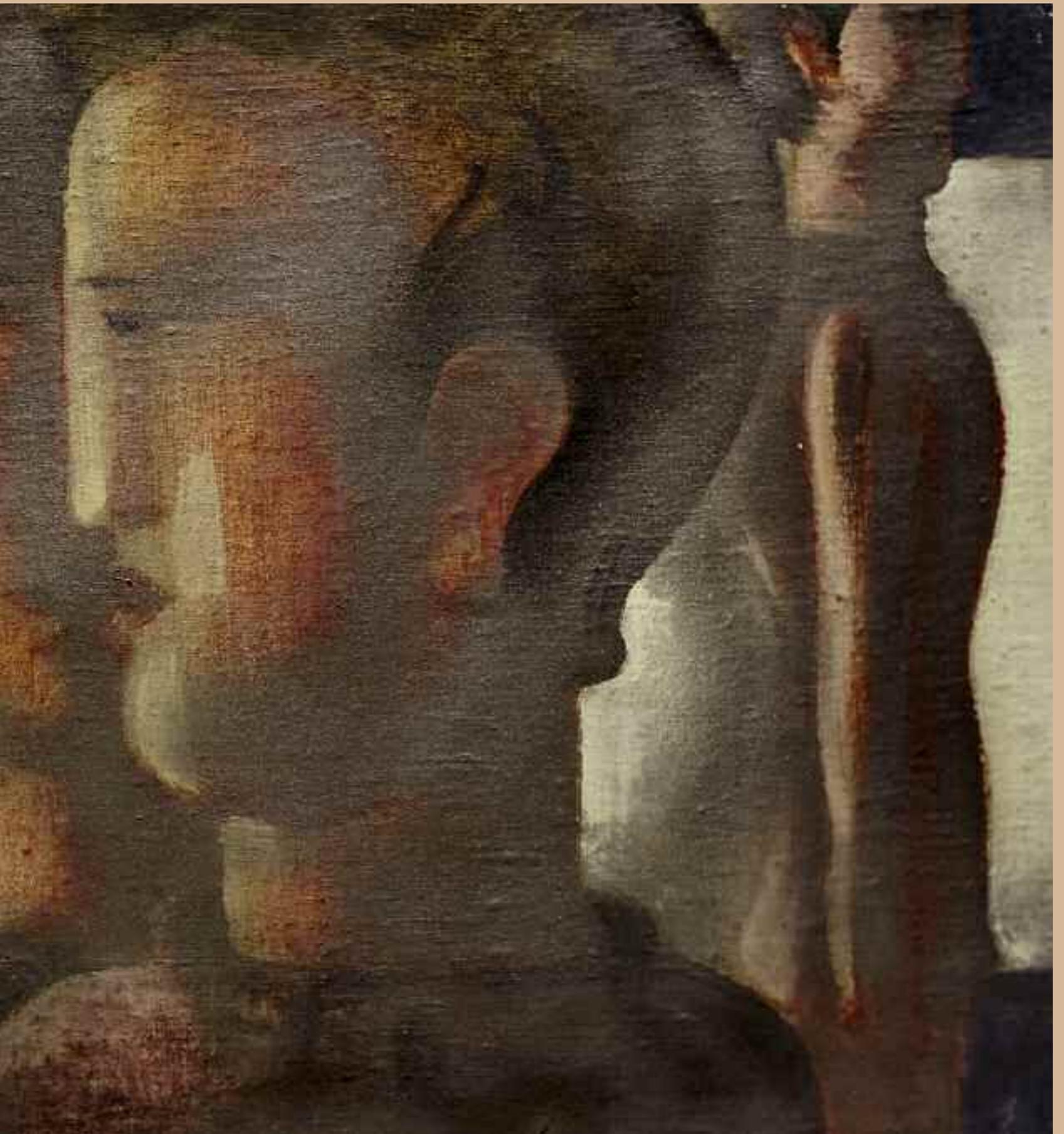
künstlerisches Werk. Diese Abhängigkeit Pechsteins führt zunehmend zu Spannungen, zumal Gurlitt nicht nur die Exklusivrechte für den Handel an Pechsteins Arbeiten hat, sondern die eingelagerte Kommissionsware des Künstlers als sein Eigentum betrachtet, deren Herausgabe an den Künstler er verweigert. Die Auseinandersetzungen mit Gurlitt führen schließlich im Dezember zu einer gerichtlichen Klage, die Pechstein sein Eigentum, zumindest in Teilen, zurückbringt. Nach dem Zerwürfnis mit Gurlitt ist es der Sammler und Freund Dr. Walter Minnich, der Pechstein emotional und finanziell unterstützt und regelmäßig neue Arbeiten erwirbt. Die beiden haben sich 1919 kennengelernt – Minnich hatte bereits vor dem Ausbruch des Krieges Bilder von Pechstein erworben.

Obwohl Pechstein durchaus sehr erfolgreich seine Bilder auf Ausstellungen verkauft, große öffentliche Anerkennung erhält und treue Sammler hat, so leidet er im Verlauf der 1920er Jahre unter ständigen finanziellen Problemen, weil er eben keinen zuverlässigen Galeristen hat, der ihn vertritt und seine Verkäufe organisiert. Zumindest endet das Jahr 1922 mit einer erfreulichen Nachricht für Pechstein und er schreibt an Minnich: „Die Monographie von Osborn ist nun glücklich erschienen, und macht ordentlich was her“.<sup>1</sup>

Max Pechstein

<sup>1</sup> Zitiert nach: Soika, Aya: Max Pechstein – Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Band I – 1905-1918. München, 2011, S. 13.





# ZWEI KÖPFE UND ZWEI AKTE, SILBERFRIES IV 1931

OSKAR SCHLEMMER

Öl und Tempera auf Leinwand

1931

33 x 54,5 cm

von Maur G 248

Provenienz

Atelier des Künstlers

Gustav Schleicher, Stuttgart (vor 1934 beim Künstler erworben)

Privatsammlung Süddeutschland

Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen

Galerie Valentien, Stuttgart 1933. Oskar Schlemmer. Nr. 11

Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1953. Oskar Schlemmer,

Gedächtnisausstellung zum 10jährigen Todestag. Nr. 99

Haus der Kunst, München 1953. Oskar Schlemmer,

Gedächtnisausstellung zum 10jährigen Todestag. Nr. 88

Kestner-Gesellschaft, Hannover, Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal, Karl-Ernst-Osthaus-Museum,

Hagen 1953/54. Oskar Schlemmer, Gedächtnisausstellung. Nr. 39

Kunsthalle, Bern 1959. Oskar Schlemmer. (Rückseitig Etikett 'No 0343')

Literatur

Hildebrandt, Hans. Oskar Schlemmer. München 1952, Nr. 202. Dort mit dem Zusatz 'Silberfries II'

von Maur, Karin. Oskar Schlemmer, Bd. II: Oeuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken.

München 1979. S. 99, Nr. G 248.



# ZWEI KÖPFE UND ZWEI AKTE, SILBERFRIES IV 1931

OSKAR SCHLEMMER

„Wir brauchen Zahl, Maß und Gesetz als Wappnung und Rüstzeug, um nicht vom Chaos verschlungen zu werden.“

Oskar Schlemmer, 1932

Im Oktober 1929 bezog Oskar Schlemmer, auf dem Höhepunkt seines Schaffens, eines der Meisterateliers der Breslauer Akademie. Die kommenden drei Jahre sollten zu den glücklichsten und intensivsten seines Künstlerlebens werden.

Bereits kurz nach seiner Ankunft schrieb er an seinen Freund Otto Meyer-Amden, der wie er an der Stuttgarter Akademie dem Hölzel-Kreis angehört hatte: „Vorerst gefällt es mir hier gut. Atelier schön und groß. Schüler ach so ganz anders als die Dessauischen! Willig, anständig und auch nicht unbegabt.– Die Lehrer-Prof.s. auch so anders, Moll vermittelnd, gütig, außerhalb der Aka auch interessante Menschen. – Ich bin vorläufig Optimist.“<sup>1</sup>

Im Zentrum seines Interesses stand das Thema 'Mensch und Raum', das er auch seinen Studenten zu vermitteln suchte.

1930 arbeitete er an weiteren Fassungen der Folkwang-Bilder und reiste – zum ersten Mal seit sechzehn Jahren – nach Paris, wo drei seiner 'Triadischen Figuren' auf der Ausstellung der Société des Artistes Décorateurs im Grand Palais präsentiert wurden.

Der Aufenthalt in Paris war aufregend und brachte Schlemmer neue Impulse.

1931 war ein von vielen Ausstellungen geprägtes Jahr für Schlemmer, die erste war eine umfassende Einzelausstellung bei Flechtheim in Berlin, die weiterwanderte nach Krefeld und dann ins Kunsthaus Zürich. Er war vertreten in Ausstellungen im Kunstgewerbemuseum Zürich und dem Städel in Frankfurt, in der Berliner Bauausstellung, der Künstlerbund-Ausstellung in Essen, der Münchner Sezession sowie in zahlreichen Gruppenausstellungen.

Schlemmer arbeitete immer öfter mit Architekten zusammen, um architekturbezogene Wandmalereien zu entwerfen, von denen jedoch viele nie realisiert wurden.

Ab dem Sommer 1931 gestaltete Schlemmer in seiner Malerei zunehmend Architekturmotive, die in der *Bauhaustreppe* ihren Höhepunkt finden. Statt die Figuren nur hintereinander darzustellen, setzt er Treppen und Geländer ein, um eine stärkere Staffelung zu erzielen.

Dies hat er in seinem *Silberfries* umgesetzt, bei dem er die rückwärtige Wand durch helle Flächen abgesetzt sowie ein Geländer integriert hat, über das sich eine der Figuren beugt. Ein weiterer Kunstgriff, der in ganz wenigen anderen Werken Schlemmers

<sup>1</sup> Karin von Maur, *oskar schlemmer monographie*, München 1979, S. 200.





Rekonstruktion  
Silberfries

zu finden ist, ist der Einsatz von Silberpulver, das er zum Schluß auf einzelne Partien des Frieses sprühte.

Schlemmers Grundproblem, die Darstellung des Menschen im Raum in einer Dynamik, die das Raum-Zeitgefühl wiedergibt, ohne zur Abbildungssillusion oder zur steten Wiederholung zu werden, stellte ihn in der Kunstform des Frieses vor ein doppeltes Problem: denn das Grundprinzip des Frieses ist die Reihung und die Wiederholung. Zugleich, als zweites Problem, galt es die Verflachung zu vermeiden, die bei der Anbringung eines Frieses im realen Raum, in der Dreidimensionalität einer Architektur, unweigerlich droht. Daher die Staffelung der Figuren in nah, mittel und fern, die ausschließliche Frontal- oder Seitenansicht, und die zurückgenommene Darstellung von Bewegungsmotiven. Diese ergeben sich von selbst durch den Möglichkeitsraum der Bewegung in die Tiefe – daher die Architekturelemente im Bild. Der Zusatz von Silberpulver verstärkt die bei Schlemmer ohnehin kontrastreiche Licht- und Schattenwirkung: die durch das Licht modulierten Körper stehen so in tatsächlich materieller Verbindung mit dem sie umgebenden, erleuchteten Raum. Schlemmer hat das künstlerische Prinzip seiner Flächen-gestaltung mit Bezug auf den vorhergehenden Folkwang-Zyklus in seinem Tagebuch im Jahr vor der Entstehung des Silberfrieses so beschrieben:

„Asymmetrie als Wert gegenüber der Symmetrie der Architektur. Lebendiges Moment. Auch das Mittelbild asymmetrisch. Ferner Betonung der Horizontal-

Vertikale nicht durch schwankende Figurengruppen, sondern als architektonisches Element, in welches die wenigen Figuren hereingepaßt, darauf bezogen sind. Effekt: Wenige, aber wichtige Formgebilde 'halten' die Flächen, gehen bis auf die Außenseite ... und spannen so die Fläche. Damit sind auch die Figuren gespannt, in die Fläche gebannt.“<sup>2</sup>

Den Silberfries zerschnitt der Künstler selbst in vier Teile. Karin von Maur hat in ihrem Werkverzeichnis die vier Teile identifiziert und römisch numeriert.

Teil I befindet sich in der Sammlung des Stedelijk Museums, Amsterdam; Teil II, das kleinste Teilstück, behielt der Künstler selbst, es befand sich in seinem Nachlaß; Teil III gehörte dem Architekten Hans Fischli in Zürich und danach der Bauhauskünstlerin Gunta Stözl; das vorliegende, größte Teilstück trägt die Nummer IV.

Dieses Werk erwarb der Architekt und Künstler Gustav Schleicher (1887-1973). Dieser, ein gebürtiger Stuttgarter, gehörte wie Willi Baumeister, Oskar Schlemmer und Otto Meyer-Amden ebenfalls zum Kreis um Adolf Hölzel an der Stuttgarter Akademie.

Von 1912 bis 1914 war er Schüler des berühmten Architekten Adolf Loos, später wurde er Oberbaurat und gründete 1945 sein eigenes Architekturbüro in Stuttgart.

<sup>2</sup> Oskar Schlemmer, Tagebucheintrag vom 21. Februar 1930, zit. n. Hüneke, Andreas (Hrsg.), Oskar Schlemmer, Idealist der Form, Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943. Leipzig 1990, S. 217.



Gustav Schleicher erwarb das Werk bald nach seiner Entstehung, denn in einem Brief vom 31.10.34 an Oskar Schlemmer schrieb er: „Nur als Provisorium habe ich bei Valentin Silberstreifen II. 2 Köpfe, 2 Akte von 1931 mitlaufen lassen ...“.

Damals war dieses Teilstück noch mit der römischen II numeriert, auch bei Hildebrandt wurde die Numerierung II beibehalten, erst Karin von Maur hat den ursprünglichen *Silberfries* rekonstruiert und dadurch die Reihenfolge neu bestimmt.

*Silberfries*  
Teil I, 1931  
Stedelijk Museum, Amsterdam



# OSKAR SCHLEMMER

STUTT GART 1888 – 1943 BADEN-BADEN

## DAS JAHR 1931

Oskar Schlemmer unterrichtete von Januar 1921 bis Sommer 1929 am Bauhaus. Der Künstler unterrichtete nacheinander Wandmalerei, Metallbearbeitung, Holz- und Steinbildhauerei und Aktzeichnen. Er übernahm die Bühnenarbeit, entwickelte sein berühmtes 'Triadisches Ballett' und führte die Wandgestaltung im Weimarer Werkstattgebäude aus. 1925 zog er mit dem Bauhaus nach Dessau um. 1928 führte er das Unterrichtsfach 'Der Mensch' ein.

Ab 1928 arbeitete Schlemmer an den Entwürfen zur Wandgestaltung des Brunnenraumes im Museum Folkwang, die er 1930 fertigstellte.

Meinungsverschiedenheiten mit dem neuen Bauhausdirektor Hannes Meyer veranlaßten Schlemmer, sich nach einer neuen Position umzusehen. Im Juni 1929 erhielt er ein Telegramm des Direktors der Kunstakademie Breslau, Oskar Moll, der ihm zu seiner Berufung gratulierte.

In der Ausstellung „Der schöne Mensch in der neuen Kunst“ in Darmstadt erhielt Schlemmer sowohl eine Goldmedaille als auch einen Ehrenpreis in Höhe von 1.000 Mark.

Im September 1929 siedelte er nach Breslau über. Die Akademie hatte einen hervorragenden Ruf, unter den Professoren waren Otto Mueller, Alexander Kanoldt, Carlo Mense, Johannes Molzahn und Georg Muche. Schlemmer erweiterte sein Hauptthema, das er nun 'Mensch und Raum' nannte, und unterrichtete wieder eine Bühnenkunstklasse.

1930 ordnete der thüringische NSDAP-Staatsminister für Inneres und Volksbildung Wilhelm Frick an, Schlemmers Wandbilder im Werkstattgebäude in Weimar zu zerstören.

Die Galerie Flechthelm in Berlin zeigte 1931 eine Einzelausstellung, die nachfolgend in Krefeld und Zürich gezeigt wurde.

Schlemmer wurde häufig von Architekten angesprochen, die ihn um Wandgestaltungen baten. So schuf er sowohl ein Farbkonzept für die Räume als auch eine neuartige, drei Quadratmeter große Wandplastik aus Kupfer, Messing und Neusilberdraht für die Villa des Mediziners Dr. Rabe in Zwenkau bei Leipzig, die der Architekt Adolf Rading erbaute. Sie ist noch heute erhalten.

Am 1. April 1932 wurde die Kunstakademie Breslau durch Notverordnung geschlossen. Schlemmer erhielt einen Ruf an die Vereinigten Staatsschulen für Kunst und Kunstgewerbe in Berlin. Er malte sein berühmtestes Gemälde: *Die Bauhaustreppe*.

Im Jahr darauf, im März 1933 wurde die Oskar Schlemmer Retrospektive in Stuttgart noch vor der Eröffnung geschlossen – einen Tag nach der Ernennung Josef Goebbels zum Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda. Auf einem NS-Plakat wurden Schlemmer und einige Kollegen als „destruktive, marxistisch-jüdische Elemente“ diffamiert. Am 17. Mai 1933 erhielt Oskar Schlemmer die fristlose Kündigung.

Oskar Schlemmer



## © DER ABBILDUNGEN

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019: Max Ernst, Wifredo Lam  
© Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York 2019  
© Sam Francis Foundation, California / VG Bild-Kunst, Bonn, 2019  
© Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, 2019  
© Nolde Stiftung Seebüll, 2019  
© Pechstein - Hamburg/Tökendorf, 2019

Seite 2 und 16: ©picture alliance / Fred Stein  
Seite 11: ©2019. Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala  
Seite 2 und 26: ©picture-alliance / dpa  
Seite 25: ©Lee Miller Archives, England 2019. All rights reserved. leemiller.co.uk  
Seite 2 und 36: ©Photo courtesy of Sam Francis Foundation / Art Resource, NY  
Seite 42: ©Schlossmuseum Jever, zur Verfügung gestellt von Hans Begerow  
Seite 2 und 48: ©picture alliance / akg images / Fritz Eschen  
Seite 56 links: Abbildung vom Nachlaß Erich Heckel zur Verfügung gestellt  
Seite 56 rechts: ©Verlag Hugo Becker, Mönchengladbach  
Seite 2, 72, 74: Photos vom Archivio Alexej Von Jawlensky SA zur Verfügung gestellt  
Seite 82 links: ©André Villiers, courtesy Wifredo Lam Archives  
Seite 2 und 82 rechts: ©Wifredo Lam Archives  
Seite 83: © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2019; ©picture alliance / ©GTRESONLINE  
Seite 84: ©Snark / Art Resource, NY  
Seite 93: ©picture alliance / dpa  
Seite 2 und 94: ©picture alliance / akg images  
Seite 2 und 104: ©Schlesisches Museum zu Görlitz  
Seite 2, 113, 114: ©Nolde Stiftung Seebüll  
Seite 122: Abbildung von Julia Pechstein zur Verfügung gestellt  
Seite 2 und 124: © picture-alliance / dpa  
Seite 132: ©Dr. Karin von Maur  
Seite 2 und 134: ©Deutsches Historisches Museum, Berlin

Die Katalogredaktion hat versucht, alle Rechte-Inhaber ausfindig zu machen.  
Rechte-Inhaber, die hier nicht genannt wurden, bitten wir um Kontaktaufnahme.

# DANKSAGUNG

Für die Unterstützung danken wir:

Hans Geissler und Renate Ebner, Nachlaß Erich Heckel

Hans Begerow, Leiter der Politikredaktion, NORDWEST-ZEITUNG

Angelica Jawlensky-Bianconi, Archivio Jawlensky

Eskil Lam und Dorota Dolega-Ritter, Wifredo Lam Archives

Dr. Christian Ring und Dr. Astrid Becker, Nolde Stiftung Seebüll

Julia Pechstein

Dr. Karin von Maur

# IMPRESSUM

Alle dreizehn hier vorgestellten Arbeiten  
sind verkäuflich. Preise auf Anfrage.  
Es gelten unsere Lieferungs- und Zahlungsbedingungen.  
Maße: Höhe vor Breite vor Tiefe

Meisterwerke VI  
Katalog 133  
© Galerie Thomas 2019

Katalogbearbeitung:  
Silke Thomas  
Patricia von Eicken

Texte  
Dr. Sarah Dengler  
(Erich Heckel (1908/09), Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein)  
Patricia von Eicken  
(Erich Heckel (1914), Alexej von Jawlensky, Oskar Schlemmer)  
Dr. Ralph Melcher  
(Alexander Calder, Max Ernst, Sam Francis, Wifredo Lam, Max Liebermann)

Photos:  
Walter Beyer: S. 6/7, 29, 31, 34, 86/87, 126/127

Layout:  
Sabine Urban, Gauting

Lithos:  
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

Druck:  
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, München

Mo - Fr 9 - 18 · Sa 10 - 18

Türkenstrasse 16 · 80333 München · Germany  
Telefon +49-89-29 000 80 · Telefax +49-89-29 000 888  
info@galerie-thomas.de · www.galerie-thomas.de

## **GALERIE THOMAS**









**GALERIE THOMAS**